


ÑO 10 - NUM. 91 • MADRID, AGOSTO 1956. - EDICION EXTRANJERA • PRECIO: 15 PTAS.


# SUMARIO



# LOS 2.500 AÑOS DE BUDA

## UDA, NUESTRO CONTEMPORANEO

Dos milenios y medio pasaron desde nacimiento de Siddharta, llamado el da, y con este motivo se celebran en presente año de 1956 actos y fiestas conmemoración—que durarán seis eses—en Nueva Delhi, capital de la pública de la India. Acudirán jefes de bierno, un príncipe heredero y mu- as personalidades eminentes de las rras por donde se extendió el budis- o y donde aún cuenta con 600 llones de adherentes.

Dos milenios y medio son mu- o tiempo para que así per- re la memoria de un hombre no sólo de un nombre—, me- oria viviente, es decir, carga- de consecuencias presentes y actos y emociones. Según eemos, Buda es una de las ocas personalidades humanas la vez tan distantes en el empo y tan cercanas en pre- ncia.

No es una paradoja decir e Buda es nuestro contempo- neo. Lo es justamente porque s doctrinas, sus ideas están n aquí, y todo indica que se- irán teniendo vigencia. En ecto, al decir de los entendi- os—incluso el doctor Oppen- eimer, a quien llamaron «pa- e de la bomba atómica»—, gunas de las ideas filosóficas l budismo más antiguo pre- ntan asombrosas coinciden- as con las modernas concep- ones de la ciencia física.

En fin, nuestro contemporá- o el Buda aun dialoga con s hombres. Y este don de pa- bra por encima de los mile- os lo comparte en buena me- da con otras grandes figuras aquel fecundo siglo VI a. de C., en que se produjo una an victoria del hombre. En e período aparecieron, tanto Grecia como en el Extremo riente, a miles de kilómetros distancia los unos de los ros, hombres sabios y clarivi- entes, cuyas actitudes, en lo encial, corcordaban como si hubieran comunicado entre Estas doctrinas, o tal vez se- mejor decir estas posiciones sicas, son el fundamento mis- o del pensamiento humano sterior. Jaspers, el filósofo emán, llamó al siglo VI antes J. C. «tiempo eje» y lo con- leró como el momento más cundo de cuantos se registran la memoria consciente de la Huma- dad. Entonces se construyó la gran de- nadera de los enigmas, que aun sigue ncionando y devanando. Entonces se ró el hombre sobre su perdición en edio del bosque inextricable de la istencia e impuso valerosamente —lú- amente— el orden fundamental de su opio mundo humano, orden de ideas, afirmaciones éticas, de básicas acti- des.

## EL PRINCIPE SIDDHARTA

Es bien conocida, en resumen, la le- nda del nacimiento de Buda, pero será obligado evocarla una vez más en esta ocasión. El día en que nació el Buda hubo señales de alegría en el cielo y en la tierra: resonaron cánticos en el aire y florecieron los árboles y las plantas. Su padre, el rey, sabía por un vaticinio que el niño recién nacido estaba destinado a una vida de renunciación y apartamiento del mundo en la sabiduría. Por eso, para desviar este destino, encerró al príncipe en un palacio de oro, rodeado de jar- dines, y allí puso cuanto puede ser grato a los sentidos, porque no quería que en- trasen en el corazón de Siddharta el miedo y el horror a la vida. Pero siendo el príncipe adolescente, logró salir del palacio, y encontró, sucesivamente, en su camino un mendigo, un leproso y un en- tierro. Así conoció la pobreza, la enfer- medad y la muerte.

La leyenda simboliza el fondo de pesi- mismo que informa el pensamiento bú- dico. El príncipe Siddharta estaba, en efecto, lleno de asombrada pena, de an- gustia radical ante la miseria del hom- bre y ante el cruel misterio del mundo, de la existencia, último límite y descon- certante abismo. Por eso se retiró a me- ditar. Halló, al fin, la vía de salvación en el **nirvana**, doctrina para salvar no sólo a los hombres, sino a los dioses.

El pesimismo búdico está cargado de piedad y de amor a los hombres: predi- ca la abnegación, el rigor consigo mis- mo y la tolerancia con los demás; con- dena la desigualdad de las castas y la violencia, abomina de cualquier acto san- griento o cruel no sólo contra los seres humanos, sino también contra los ani- males; busca la paz y la serenidad de todos los vivientes; la mansa quietud.

Pero esta actitud de mansedumbre no es pasiva, sino activa. No implica un modo de rehuir la lucha y el sacrificio; exige esa lucha y ese sacrificio, por el contrario. No sugiere que nos rindamos al mal, sino que lo afrontemos. Pero ha de ser sin aumentar el mal sobre la tie- rra. Buda pedía a sus discípulos el heroís- mo máximo, pero condenaba el heroís- mo que usa las armas o inflige mal de un modo o de otro al enemigo. No que- ría que el pecador fuese apedreado, ni siquiera con palabras «¿Quién osará arrojar sal en la herida del pecador?», dijo el Buda. Hay un punto decisivo al que no alcanza, sin embargo: es el amor, incluso al enemigo. El amor activo, sin límite, que trajo Cristo al mundo y cuyo testimonio fué su propia pasión y muerte.

## DIOS Y EL NIRVANA

Se ha dicho que Buda, en suma, pre- dicó una filosofía atea. Esto no parece cierto. También se afirma corrientemente que su «nirvana», descanso y parada eterna del eterno girar de la rueda de la existencia, no es sino la nada. Tampoco esta concepción es exacta.

Para comprender la actitud de Buda ante Dios y ante el «nirvana» será preciso tener en cuenta su singularísima teoría del conocimiento.

Nehru cita, en su libro «Des- cubrimiento de la India», una conocida leyenda búdica sobre la verdad. Se cuenta que iba el maestro por un bosque en compañía de sus discípulos. Ananda, el predilecto, le pre- guntó si les había revelado la verdad. Entonces Buda tomó del suelo un puñado de hojas y las dejó caer lentamente. Luego in- terrogó:

—¿Hay más hojas que éstas en el bosque?

—Muchas más —respondió Ananda—, pues están cayendo por todas partes las hojas del otoño y hay más hojas de las que pueden ser contadas.

Entonces Buda concluyó:

—De la misma manera os he dado yo un puñado de verda- des, pero además de éstas hay otras muchas verdades, más de las que se pueden contar.

Este apólogo de las hojas no sólo alude a la limitación del saber, sino al ilimitado campo de la **posibilidad** que abre todo enunciado, cualquier juicio, aun verdadero, a otras verdades, incluso contradictorias en apa- riencia, y sin embargo válidas cada una en su plano. Algo de esto intuyó también Platón, se- gún creo. Para Buda había un territorio situado entre el «sí» y el «no». En este territorio está el «nirvana» ¿Pero cómo puede «existir» algo entre el «sí» y el «no», entre lo que existe y lo que no existe? El filósofo nor- teamericano F. S. C. Northtrop, en su libro «El encuentro de Oriente y Occidente» (The Me- eting of East and West), nos lo aclara en cierto modo. El negativismo budista, particularmente de la rama ma- hayanista de Nagarjuna, estatuye que la naturaleza de las cosas es inaprensi- ble lo mismo al razonamiento lógico que a los sentidos. Ninguna de las **diferen- ciaciones** de la realidad es verdadera, ni siquiera el «yo». «La porción determi- nada, diferenciada, de todas las cosas, lo mismo del «yo» personal que de los objetos naturales, es transitoria, como lo indican los sentidos y la introspección específica.» Pero hay algo que perma- nece: es el **continuum** estético e indife-

*(Pasa a la página siguiente.)*

(*Viene de la página anterior.*)

renciado del universo, el fondo de misteriosa belleza del mundo. En ese fondo, perceptible contemplativamente, sin razonamientos, está el goce y la salvación del hombre.

### EXPANSION Y DISOLUCION

Es sorprendente que una filosofía tan sutil encontrase tan cálida acogida en el corazón de la humanidad asiática. Pasados menos de tres siglos del nacimiento de Buda, la nueva doctrina se había convertido, por así decirlo, en la religión de un gran imperio que abarcaba casi toda la India. La vieja religión brahamánica, confuso bullidero de dioses y creencias, magia, supersticiones oscuras, formidable riada de doctrinas e ideas, verdadera fronda tropical, donde todo vivía, quedó aparentemente vencida.

De este tiempo es un gran gobernante, Ashoda, que heredó el Imperio hacia el año 273 a. de J. C. Para unir a la India entera en su mano sólo le faltaba una región del sur y otra del sudeste. Resolvió atacar a Kalinga, en la costa oriental, más o menos donde está hoy la moderna Orissa. La operación fué consumada con tremenda matanza, lo que suscitó el arrepentimiento de Ashoda, imbuído del evangelio budista. Pocas veces se habrá visto que un conquistador en pleno triunfo haya dado, como la dió Ashoda, orden de retirada a sus tropas, suspendiendo así una guerra victoriosa. Y esto en virtud de principios éticos.

El monarca, en un edicto, hizo confesión de sus culpas al contar las feroces atrocidades de la conquista de Kalinga. En adelante no incurriría más en esta conducta. Pero no sólo Ashoda se consideraba responsable de los males causados por su voluntad, sino también de los que cometieran sus súbditos, aun en pensamiento. ¿Responsable en cuanto rey y gobernante? No esto únicamente, sino responsable como hombre de todo el mal de los hombres.

En cuanto cabeza del gobierno, Ashoda se dedicó a un trabajo sin descanso en todo instante, incluso a la hora de sus comidas o de sus paseos, para cuidar de sus súbditos, «aun de los que viven en la selva». Quería que «**todos los seres vivientes** tuviesen seguridad, dominio de sí mismos, paz de espíritu». Quizá era demasiado ambicioso.

Esta ética propagada por el budismo tuvo una gran fuerza renovadora en Asia y la doctrina ganó el asentimiento general. Sin embargo, mil años después de Buda estaba en decadencia en lo que se refiere a la India. Por último, el budismo se hundió en su propia cuna, casi hasta desaparecer. ¿Cómo pudo suceder esto? La explicación más plausible es que el budismo no fué precisamente derrocado, sino devorado por las fauces enormes del viejo brahamanismo. Se comprende

La doctrina de Buda, por su propia naturaleza, no aspiraba a dominar las conciencias, excluyendo a las demás doctrinas. Por el contrario, las toleraba a todas en cuanto se conformasen con una ética elevada. El reducto del budismo estaba demasiado lejos para que a él tuviese acceso un hombre entregado a los comunes afanes. Y ese reducto era lo esencial y, al mismo tiempo, compatible con todas las religiones. Por valiosa que sea esta filosofía, es indudable que estaba inerme para hacerle frente a la antigua fuerza irracional del hinduísmo, con su arrastre de magia, de prácticas sangrientas, de teogonías naturalistas, arraigadas en los estratos primitivos del hombre.

El monstruo antiguo se comió a la flor de loto. Esa flor de loto en que el Buda descansa, con las piernas cruzadas, los ojos entrecerrados, absorto en la contemplación.

### LA RIADA DEL DESTINO

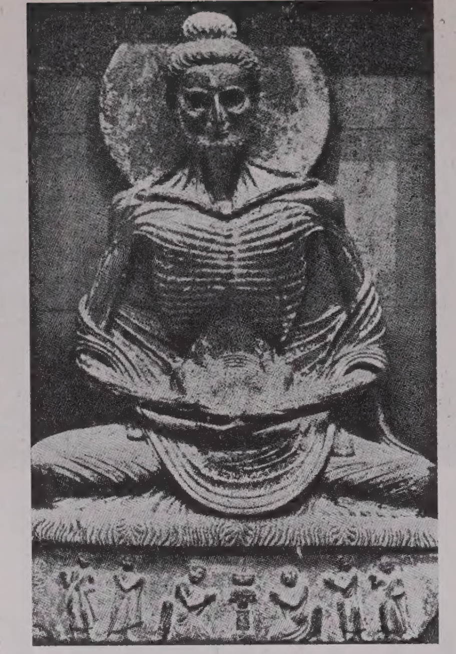
Pero aun desaparecido el budismo de la India pudo subsistir en China, en Ceilán, en el Japón, y en una particular forma, llamada «lamaísta»—con corrupciones y prácticas mágicas—, en el Tibet.

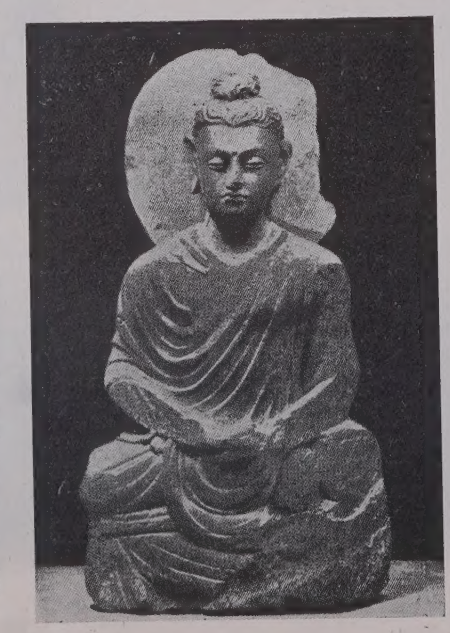
Este budismo posterior tuvo que entrar en compromiso y contaminación con otras religiones y creencias. El budismo popular está lejos de ser la sutil doctrina filosófica de Buda y de sus inmediatos discípulos. Sin embargo, no hay duda de que, por un lado, conserva aún ciertos fundamentos filosóficos y éticos y, por supuesto, existen dentro del budismo sabios, anacoretas y monjes entregados a la pura especulación que practicó el maestro y a la vida de elevada jerarquía ética que él mismo llevó. Pero estos exquisitos valores aparecen mezclados con la ignorancia de los monjes, las constantes miserias de las cosas humanas y el confuso proliferar de prácticas y creencias extravagantes. Por adverso que esto parezca a la doctrina y al ejemplo de Buda, quizá sea el precio exigido, inexorablemente, por la vida para aceptar la supervivencia de un gran sistema religioso, llamado a servir en los diarios afanes de la Humanidad.

El impacto occidental sobre los pueblos asiáticos encontró al budismo debilitado, sus monjes sin gran crédito popular y, de momento, la reacción suscitada por las ideas europeas en Asia fué perjudicial para la religión budista. Así, la revolución china de 1912 y las subsiguientes guerras civiles motivaron la confiscación de los bienes de los monasterios y el uso de los templos como cuarteles y depósitos militares. Ultimamente, la ocupación del Tibet por los comunistas redujo al Dalai Lama («encarnación viviente del Buda») a una condición doméstica respecto al poder de Pekín

¿El renacimiento de los pueblos de Asia se llevará al budismo, arrastrado por la ola de las ideas modernas? La respuesta a esta pregunta es, aun para nosotros, occidentales, de suma importancia. Porque el budismo forma la base ética de una civilización, de dos civilizaciones, podría decirse que están resurgiendo ante nuestra mirada: mil millones de seres humanos poseídos por la voluntad de asumir un papel de protagonistas en la historia. ¿Qué sucedería si esa base quebrara en tal momento? Nadie con responsabilidad puede desconocer que cuando una cultura rompe sus moldes quedan en libertad fuerzas tremendas, constructoras y destructoras. Se multiplica la potencia de las sociedades renacientes y levanta borrascas, riadas y huracanes, que golpean sobre nuestras vidas y nos arrastran con su furia ciega ¿Hacia dónde?...

J. L.







# ESTUDIOS SOBRE MENENDEZ Y PELAYO

Nos limitaremos a una nota descrip
tiva de este magnífico e interesant
libro que, estudiando la personalidac
del gran don Marcelino, nos presenta,
su vez, a un grupo de escritores cuy
diversidad de espíritu resulta muy in
citadora. Estos nombres son: Pérez Em
bid, Farinelli, Cossío, d'Ors, Azorín, Ar
tigas, Maura, Sánchez Reyes, G. d
Torre, Gerardo Diego, G. de Amezúa
García Valdecasas, Araquistain, G. Ma
rañón, Sáinz Rodríguez, Miguel Siguán
Angel Herrera, Calvo Serer, R. de Mae
tu, J. Vigón, Corts Grau y Simón Díaz
Al primero se debe, además de un tra
bajo titulado «La participación de Me
néndez y Pelayo en la política activa»
muy documentado, una nota prelimina
De Farinelli van dos trabajos: «La labo
y la figura intelectual de Menéndez
Pelayo» y «Evocación de la figura hu
mana de Menéndez y Pelayo», digno
por supuesto, del ilustre profesor.

El estudio de José María de Cossío s
titula «Biografía y símbolo de Menénde
y Pelayo»; es un estudio panorámic
por llamarlo así, de las preocupacione
fundamentales del autor de «Histori
de las ideas estéticas», escrito con l
finura peculiar del académico y paisan
del gran escritor. Las notas de don Eu
genio d'Ors y de Azorín son muy ca
racterísticas de sus plumas respectivas
más extensa y matizada la de don Euge
nio, y muy breve la de Azorín. Migue
Artigas le dedica un trabajo sereno
concienzudo, como era de esperar d
tan serio conocedor de Menéndez y P
layo. La de don Antonio Maura es ora
ción necrológica, muy de circunstancia
Enrique Sánchez Reyes lleva a cabo l
que pudiéramos llamar un «reportaje
meritorio, sobre «La muerte de Menén
dez y Pelayo en la prensa extranjera
«El titán y los libros», por Guillermo d
Torre, puede figurar dentro de ese en
sayismo neutro, atento, equilibrado y u
poco ambiguo que se caracteriza por s
falta de pasión y su vaguedad. Desd
luego, es estimable. «Menéndez y P
layo y la historia de la poesía español
se titula el digno estudio de Gerard
Diego. Agustín González de Amezúa e
cribe sobre «Menéndez y Pelayo y
ciencia española» con la probidad a q
nos tiene acostumbrados esta figura
erudición, recientemente desaparecid
Alfonso García Valdecasas trata de «M
néndez y Pelayo y el sentido de la cu
tura española» con agudos concepto
Queremos subrayar el estudio de Lu
Araquistain sobre «M. M. y P. y la cu
tura alemana», uno de los mejores tr
bajos, sin duda, insertos en este vol
men, donde no regatea su profunda a
miración al genial escritor—el adjeti
es de Araquistain, aceptado plenamen
por nosotros—. Gregorio Marañón,
«Menéndez y Pelayo y España», que su
titula «Recuerdos de la niñez», muest
una vez más el fervor que le mere
algunas de las grandes figuras españ
las. Pedro Sáinz Rodríguez escribe sob
«Los conceptos de patria y región seg
Menéndez y Pelayo», en páginas seren
y profesorales, en el mejor sentido
la expresión. «Cataluña en la vida
Menéndez y Pelayo» es una detenida i
vestigación de Miguel Siguán. Don A
gel Herrera, en pocas y densas página
nos habla de «Ideas de política en M
néndez y Pelayo». Calvo Serer abun
en sus conceptos polémicos al habl
de «La concepción española de Mené
dez y Pelayo», así como Jorge Vigón
plantea más adelante algunos problem
de política intelectual. De Ramiro
Maeztu se recogen varios incitantes a
tículos, y de Corts Grau, una confere
cia reciente con el título de «Vigenc
actual de Menéndez y Pelayo». La «B
bliografía de estudios sobre Menénd
y Pelayo», por José Simón Díaz, es ve
daderamente abrumadora y revela u
enorme esfuerzo. Para terminar, añad
remos únicamente que el fecundo esp
ritu y la sabiduría de don Marcelin
los reputamos como literatura creado
en su más grave acepción, y que INDIC
se propone, próximamente, dedicar ba
tantes de sus páginas al escritor esp
ñolísimo, según en un número anteri
quedó anunciado.

G. L.

**Libros de actualidad intelectual**

**EDITORA NACIONAL - MADRID, 1956**

# EL MUNDO ALUCINANTE DE KAFKA

Por RAMON BARCE

*Es ahora, a los treinta años de la muerte de Franz Kafka, tuberculoso en un hospital de Viena, cuando su obra se extiende por todo el mundo y adquiere una máxima actualidad.*

*Kafka pasó completamente inadvertido durante su vida—no publicó sino unas narraciones breves, como «La metamorfosis», «En la colonia penitenciaria», «Un médico rural», «El ayunador»—, pero la celebridad vino, póstuma, cuando su ejecutor testamentario—el también escritor Max Brod—, contrariando la última voluntad de Kafka, dió a la publicidad todas las obras que éste había destinado al fuego. De entre las manos de Max Brod surgieron las tres grandes novelas «América», «El proceso» y «El castillo»; multitud de novelas cortas y de fragmentos, las «Cartas» y el «Diario». Y así desfiló ante el mundo entero el cortejo fantasmagórico y alucinante de los personajes de Kafka.*

*Este había nacido en Praga en 1883. Tenemos, pues, un componente eslavo. Checoslovaquia ha representado siempre un islote eslavo en el mundo germánico; la cultura alemana, más brillante, no ha podido nunca, sin embargo, desarraigar los caracteres profundos de los checos. Y el contacto de las dos civilizaciones ha producido un grupo de artistas de caracteres originalísimos: en la Literatura, Gustav Meyrink, el citado Max Brod, Franz Werfel... En la Música, ya desde el siglo XVIII, Praga se destaca como ciudad filarmónica (recuérdese el triunfo de «Las bodas de Fígaro», de Mozart, obra acogida con poco entusiasmo en Viena poco antes, en 1785; y el subsiguiente estreno en Praga de «Don Juan»), pero es en el siglo XIX, con el despertar de las nacionalidades, cuando la música bohemia alcanza personalidad propia y conciencia de sí misma, con Dvorak y Smetana. Tanto los músicos como los escritores se mueven dentro del mundo germánico, pero se conservan más o menos fieles a una llamada étnica esencialmente eslava.*

*Los caracteres raciales imprimen al paisaje mismo un sello determinado, que envuelven en una atmósfera peculiar: Praga, rodeada de colinas grises y valles melancólicos, dominados por la meseta de la Montaña Blanca; el río Moldava—Moldau en alemán, Vltava en checo—, que atraviesa el país corriendo hacia el Elba, y al que nos presenta Smetana en su poema sinfónico, a veces sereno y amplio, a veces sonriente y poblado de ninfas, a veces impetuoso y turbio; Bohemia, ondulada por suaves colinas cubiertas de cerezos o de lúpulo.*

*El Moldava cruza Praga, la ciudad de las viejas callejuelas de la Malá Strana, de la fonda de «Las Tres Lilas», que describe Jan Neruda en sus cuentos. Sobre el viejo puente que cruza el río, nos ha trazado al carbón Hans Fronius un retrato de Kafka, en su libro «Kafka-Mappe», publicado en Viena hace nueve años. En este sombrío dibujo, el autor de «El castillo» —delgado, demacrado, de mirada penetrante y grandes orejas—, envuelto en un gabán con la solapa subida, se destaca sobre las estatuas del puente y sobre el paisaje urbano del fondo: torres, cúpulas, casonas viejas y tristes, bajo un cielo nublado, tenebroso y gris. El mismo paisaje parece haber cristalizado en sus novelas, cuya acción transcurre en las ciudades, en enormes casas destartaladas y sucias, de pequeños ventanucos, sin límites, divididas en un sinfín de habitaciones, escaleras y pasillos interminables, y pobladas numerosamente por gentes atareadas.*

*Así, pues, paisaje checo, componente eslavo.*

*Pero hay algo más importante en la raíz del hombre Kafka: su raza. Como Max Brod, Meyrink, Werfel o el compositor Gustav Mahler, Kafka es judío. El judaísmo, en la literatura, se presenta siempre como profundo sentido del misterio y como corriente metafísica que, a manera de un viento antiguo y helado, recorre los parajes donde la acción se desarrolla y empuja a los hombres. Fuerzas oscuras y poderosas se agitan en invisible torbellino, produciendo en torno extraños disturbios. En Kafka, las cosas están impregnadas de vida, de significación, de algo inefable que las capacita para actuar sobre nosotros. Además de la función para la que han sido creadas, adquieren un valor especial representativo. No se trata simplemente de una simbolización en la que cada objeto represente algo abstracto; estamos lejos de eso. Son las cosas las que, sin intervención del hombre, forman un mundo animado y significativo.*




Franz Kafka,dibujo de Fronius

*Por ejemplo, mientras escribo estas páginas llueve fuera, y a través de mi ventana veo la calle encharcada, los árboles desnudos y, enmarcado en el cielo gris algodonoso, un gran bloque de viviendas. Lo importante de ese gran bloque de ladrillo agujereado por ventanas numerosas no es que haya sido construído para viviendas—es decir, su valor de habitación, su utilidad—; ni tampoco el grado de atracción o revulsión estética que ejerza sobre mí—valor artístico—; ni tampoco su masa física—valor material—. Todo esto carece de importancia, es completamente secundario. Lo esencial de esa casa es que me mira fijamente y que puede actuar sobre mí. No porque esté dotada de un espíritu, sino porque representa para mí un mensaje misterioso que siento perfectamente aunque no pueda descifrarlo. Estamos en el campo expresionista, al que llega Kafka, no por una postura estética, sino por su sentimiento judaico.*

*Ese judaísmo, pues, que en literatura significa misterio y angustia, reviste en Kafka una forma expresionista.*

*Tenemos ya caracterizados los dos componentes iniciales que van a dar por resultado la posición del autor de «El castillo»: el eslavismo y el judaísmo. Su postura ante la vida nos revelará la tercera clave para la comprensión general de su obra.*

*La característica principal de esta postura ante la vida es una fundamental disconformidad consigo mismo, traducción del desacuerdo que encuentra entre el hombre y su existencia. Tenía a veces un verdadero odio a sí mismo, que le llevaba a un complejo de culpabilidad, que no le abandona jamás y que se refleja de forma impresionante en «El proceso». En esta situación, la literatura no podía ser para él una solución. Era únicamente una necesidad absoluta de expansión, una imperiosa obligación de expresarse, pero sin deseo de publicación ulterior. Max Brod nos cuenta cómo unas veces con astucias y otras con pacentísimas razones se apoderaba de los escritos de su amigo, conservándolos a buen recaudo, temeroso de un arrebato destructor del autor. Kafka llevaba la autocrítica hasta tal extremo que, de no haber sido por Max Brod, no habría publicado absolutamente nada y, además, hubiera destruído todo lo escrito por él, de forma que hoy nos sería absolutamente desconocido. Habría vivido, sentido y escrito exclusivamente para sí mismo. Un día, dijo Franz a su amigo: «Mi testamento será muy sencillo. Te ruego que quemes todo.» A lo que Max Brod contestó: «Si me crees en serio capaz de eso, te advierto de antemano que no lo haré.»*

*A su muerte, en 1924, entre sus cuadernos y papeles se encontró una vieja hoja amarillenta, escrita a lápiz y dirigida a Brod, en la que le pedía que destruyera por el fuego no solamente los papeles, apuntes, fragmentos literarios y testimonios de toda especie que encontrara en casa del escritor o en la suya propia, sino también todas las cartas que pudiera recoger de quienes las poseyeran. No reniega de los pequeños relatos publicados. Dice que se pueden conservar, aunque añade: «Cuando digo que se pueden conservar, no quiero decir que deseo que se reimpriman; al contrario: si desaparecen por completo, el suceso habrá respondido a mis deseos. Pero ya que existen, si alguien quiere conservarlos yo no se lo impido. Todos mis otros escritos... deben ser quemados, sin excepción, y mejor sin ser leídos (puedes echar tú un vistazo, pero preferiría que no lo hicieras); en todo caso, ningún otro debe verlos).»*

*Max Brod encontró numerosos fragmentos y también narraciones completas, además de cartas y otros documentos valiosos. Tenía en su poder, además, los manuscritos de las tres grandes novelas de Kafka: «América», «El proceso» y «El castillo», los cuales había sustraído anteriormente al afán autocrítico de su autor. Y se lamenta recordando que Franz le había leído obras y trozos de obras que luego no ha encontrado. Asimismo, encontró cuatro cuadernos, de los que no quedaban sino las cubiertas, pues el contenido había sido ya arrojado al fuego por el propio autor.*

*Pese a la prohibición expresa de su amigo, Max Brod publicó todas las obras. Con ello no entendió traicionar al muerto. «Este, dice Brod, sabía, pues yo se lo dije, que jamás me atrevería yo a destruir sus manuscritos.» Por otra parte, muerto Franz, la sombra de tantas tristezas que evocaban para él ciertos pasajes y ciertas obras no podía ya dañarle. Por último, añade: «¿Qué puede pesar un caso de conciencia—por pesado que sea—, frente a la felicidad infinita que debo a tal amigo, que fué el verdadero pilar de mi existencia intelectual?»*

*En las novelas de Kafka está reflejado siempre él mismo. El es siempre el protagonista de sus relatos. A veces se encubre con nombres indiferentes; pero en «El proceso» el protagonista se llama Joseph K., y en «El castillo», simplemente «K». El conflicto que siente entre el hombre y el mundo circundante lo vive él mismo en cada caso. Lo vive rodeado de hombres y mujeres vulgares, de acontecimientos vulgares. Porque en sus novelas no existe un mundo de fantasía ni de belleza, pero tampoco un mundo naturalista ni realista. Como dice Groethuysen, «entre los aventureros que hacen viajes por otros mundos, hay algunos que conservan los ojos abiertos durante el ensueño del viaje; así, Kafka. ¿Y qué ve Kafka durante su sueño? ¿Vislumbró el infinito? ¿Vislumbró a Dios? ¿Entrevió monstruos? No; nada de eso. Vió sólo gentes vulgares y escenas vulgares. Lo que varía es nuestra medida de las distancias, que no sirve para este extraño mundo de sueño».*

*Cuando se inicia la acción en cualquiera de sus obras, se produce siempre un despertar: un hombre —Kafka—despierta inopinadamente a la vida. Se abre su ser a la consciencia. Esa consciencia aparece de muy diversas maneras: en «La metamorfosis», Gregor Samsa, al abrir los ojos un amanecer lluvioso, se encuentra convertido en un horrible insecto; en «El castillo», K., «llega una noche al castillo, y desde ese momento comienza su existencia»; en «La sentencia», Georg Bendemann ha tomado una decisión aquella soleada mañana de domingo; en «El proceso», Joseph K., al levantarse, se entera de que queda*

*(Pasa a la página siguiente.)*



# MANUEL HALCON

## EL ESCRITOR "DISTANTE"

¿Qué significa Manuel Halcón en la vida literaria española de hoy? El lector verá.

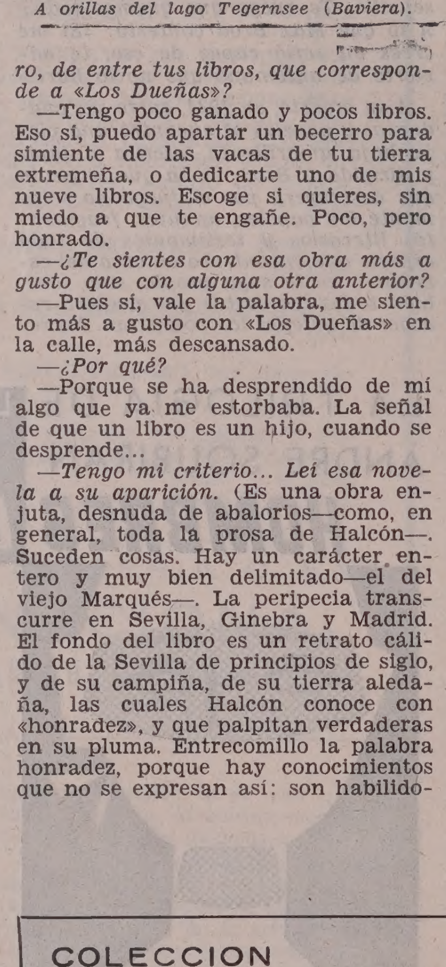
Lo hemos visitado en su casa—me acompaña Eusebio García-Luengo—, Nos ha ofrecido una copa de noble «jerez» y un rato de conversación agradable y útil. De cuando en cuando, en las palabras del escritor, unas gotas de ironía. Halcón muestra su madurez de vida, de sangre y de juicio, de ese saber sonreír a tiempo, acentuar una frase o no tomar demasiado en serio ciertas ingenuidades...

Hay en Halcón, a lo que se nos ocurre, una personalidad doble: de una parte, el campesino, el hombre en contacto con la tierra, a la que debe el linaje y la sabiduría anterior al *saber* que se adquiere con los libros; de otra, el hombre de letras, el personaje de ciudad... La condición primera nos parece indispensable para explicarse la segunda.

En la vida literaria española de hoy, Halcón *está* de distinta manera que otros: con un albedrío que otros no tienen, con un acento peculiarísimo... Yo lo cifraría en estas palabras: el escritor «distante». Hay en los libros de Halcón, en su trato personal, en el modo de concebir lo «literario», un como alejamiento o despego, que no es indiferencia, sino benevolencia... El escritor criba los sucesos, los ecos, los gritos que le llegan de la calle. Sin recluirse en casa, se aísla de unos, y a otros los pincha o desinfla con el estilete de su humor. En general, no los secunda, aunque tampoco esto significa que se mantenga al margen, neutral. Es poco neutral Manuel Halcón. Más bien pienso que sus pasiones pasan de dos y de tres, y que son pasiones enérgicas, vivas, si bien *disuadidas* por su comedimiento y escepticismo de andaluz antiguo.

No puedo ser más prolijo en estas líneas. Debo preguntar a Halcón sobre su última novela—«Los Dueñas»—, y lo hago. (Preguntas simples, un poco tópicas, que son las que me gustan y las más fáciles En una entrevista de tres columnas, ¿qué temas difíciles, complejos, pueden tratarse?)

*—Vamos a ir «derechos al toro». Tú eres ganadero, y conoces bien y practicas este lenguaje. ¿Cuál es el número, de entre tus libros, que corresponde a «Los Dueñas»?*



*A orillas del lago Tegernsee (Baviera).*

—Tengo poco ganado y pocos libros. Eso sí, puedo apartar un becerro para simiente de las vacas de tu tierra extremeña, o dedicarte uno de mis nueve libros. Escoge si quieres, sin miedo a que te engañe. Poco, pero honrado.

*—¿Te sientes con esa obra más a gusto que con alguna otra anterior?*

—Pues sí, vale la palabra, me siento más a gusto con «Los Dueñas» en la calle, más descansado.

*—¿Por qué?*

—Porque se ha desprendido de mí algo que ya me estorbaba. La señal de que un libro es un hijo, cuando se desprende...

*—Tengo mi criterio... Leí esa novela a su aparición.* (Es una obra enjuta, desnuda de abalorios—como, en general, toda la prosa de Halcón—. Suceden cosas. Hay un carácter entero y muy bien delimitado—el del viejo Marqués—. La peripecia transcurre en Sevilla, Ginebra y Madrid. El fondo del libro es un retrato cálido de la Sevilla de principios de siglo, y de su campiña, de su tierra aledaña, las cuales Halcón conoce con «honradez», y que palpitan verdaderas en su pluma. Entrecomillo la palabra honradez, porque hay conocimientos que no se expresan así: son habilidosos, dan el pego, pero son infieles y, por lo mismo, deshonesto. En este sentido, Halcón es un escritor españolísimo. Los temas de sus libros son siempre trasunto de cuestiones, vidas y problemas españoles; no se inventa asuntos exóticos, peripecias seudoanalíticas ni psicologismos. Dice llanamente lo que piensa y lo que cree ver en lo que le rodea o en las figuras de ficción que se saca de su cabeza y de su experiencia de la realidad. Esta experiencia tiene atisbos bien sutiles, y otras veces yerra. En esta novela, «Los Dueñas», hay algunas páginas, hacia la segunda mitad del libro, en que los atisbos se entreveran de juicios menos hondos, menos veraces, en el sentido de menos *vividos*, de más «inventados» o simulados.)

*Pero más que mi juicio interesa el del novelista, sobre su propia obra y sobre otras de hoy, que dan el tono a nuestra actual novela. Insto al escritor a que hable de ello.*

—Es incómodo exhibir la opinión sobre los demás. Si te empeñas te diré que la actual producción novelística me resulta ya algo anticuada, por insistente y por inconsistente.

A los escritores agrupados hoy bajo determinado signo estilístico hay que reconocerles una elaboración muy meditada, una disposición, una obediencia. Se les puede reconocer talento para llenar trescientas cincuenta páginas sin darle cuartel a quien las lea. Pero a la postre les falta talento para justificarse ante el lector, por haberle sujetado a un relato que le deja en medio del camino. Como si alguien a nuestro lado, después de hacernos andar varias horas, nos dijese que sólo se trataba de dar un paseo. Hoy la gente no quiere paseos. Practica un deporte, va o viene, cambia su energía por algo. El paseo se acabó, como tantas cosas.

Está de manifiesto la incapacidad de los escritores de esta época para crear tipos que superen en relieve y en acción al relieve de vida y de acción de quienes leen sus libros. Procuro tener esto muy en cuenta cuando escribo, porque cuando se rebaja, con pretensiones de novedad, el tono de la prosa, surge ese estilo apto para no escritores: la prosa conversacional, al alcance de cualquier desenfadado y hasta de quien no dice ni pun en una tertulia. A esta clase de literatura sin sustancia prefiero el tú por tú sin papel impreso, la conversación cómoda y llana de persona a persona, sin esfuerzo mental, así, como el que lava.

En resumen, creo que el novelista ha de echar su vida por delante de su arte, pero a condición de ser un artista.

*—Esto significa, pues, que ves a «Los Dueñas» como algo «distinto» dentro de ese paisaje de nuestra actual novela... ¿No es así?*

—Evidente. Mis lectores me consideran, en general, escritor distinto, y tú mismo, según indicas. Pemán me ha llamado por dos veces «escritor aparte», y yo, que me produzco con naturalidad tal y como puedo y me sale, no voy a forzar la humildad considerándome del montón. «Los Dueñas» está escrito en el espacio que queda entre lo real y lo imaginario, y creo haber logrado que lo imaginado pese más que lo real, y que lo real aligere su peso.

Intercalamos en la conversación otros temas. Comentamos nombres y sucesos del día. Halcón requiere de Eusebio García-Luengo más artículos en la primera página de «A B C». Coincide Eusebio con él en que, en efecto, las apariciones debieran ser más espaciadas. Sonrío. La literatura es la vida...

Ahora requiero yo a Halcón, a la vez director de «Semana», para un juicio más temerario, doble: que me hable, *críticamente*, de «Los Dueñas» y de nuestra revista Indice, puesto que su personalidad doble consiente este juego. Y ruego a Halcón que su juicio segundo, el de Indice, sea duro y leal.

—¿Crítica de «Los Dueñas»? Sus valores podrían estar en que no padece de los defectos de que hablé antes y en que es un auténtico brote de vida. Sus defectos, por mí visibles, los que emanan de mi prisa al entrar y salir con la carga en el campo receptivo del lector. Tal vez me muestre un poco adelantado en esto, pero de este defecto no puedo, no sé corregirme. Hay un sistema nervioso literario que se adueña de uno. ¿Y qué le va uno a hacer?



*El novelista en «el cañuelo», Mairena.*

¿Crítica de Indice? Que es, por ahora, la menos enfática, la más abierta, la menos camarillera, menos tijeretera, más comunicativa y de eficaz proyección al exterior de todas las publicaciones de su género.

*—¿Y es ese juicio duro?, le contrarreplicamos, sonriendo, mas no sin cierta vanidad satisfecha.*

—Es mi juicio leal—sostiene Halcón.

Se me ocurre entonces comprometerle, rogándole una colaboración para Indice, un reportaje «personal», de primera página.

*—¿Por qué no cuentas alguna experiencia tuya, exterior o íntima, en forma de narración y susceptible de ser ilustrada? Si aceptas el ofrecimiento queda empeñada tu palabra ante los lectores.*

He aquí la ironía de Halcón. Contesta:

—Los compromisos literarios son como los tratados internacionales. Generalmente se incumplen.

Y concluimos, sin nuevos comentarios, la entrevista, en lo que es literario y publicable.

*—¿Cómo piensas que podría orientarse la vida intelectual española pa*

## EL MUNDO ALUCINANTE...

(*Viene de la página anterior.*)

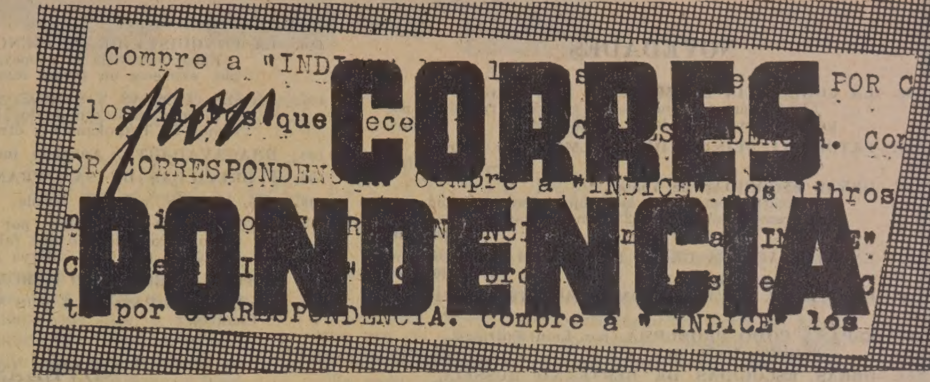
*detenido, pues se ha incoado un proceso contra él... Esta consciencia produce en el hombre una voluntad de saber el camino a seguir, un afán de claridad, un ansia desesperada de conocer la ley. Pero la relación con los demás se ha roto, o, mejor dicho, se ha modificado, y el hombre, por sí mismo, va encerrándose en un círculo cada vez más estrecho. Va condenándose gradualmente, ciñendo en torno suyo una justicia que edifica él mismo, hasta que se encuentra frente a la muerte. Y en este momento decisivo, el protagonista no titubea y marcha rectamente hacia su sacrificio, entre dos luces, a la claridad ambigua de la noche que acaba. En derredor suyo están las calles, los caserones, las escaleras viejas y los pasillos interminables, como símbolos del infinito. El hombre, tras de caminar largamente entre las gentes, profundamente ajenas a su problema, comprende confusamente que camina hacia la muerte, una muerte que es la única solución al conflicto originado entre él y su conmundo. Y, exactamente igual que sus personajes, Franz Kafka tiene voluntad de morir. La enfermedad que le alcanza a los treinta y cuatro años y le lleva a la muerte es una consecuencia de esta voluntad. Así lo consigna él mismo en su diario, poco después de haber tenido un vómito de sangre: «En caso de que yo muera próximamente, puede decirse que me he destrozado a mí mismo.»*

*Hemos bosquejado los elementos dominantes en la obra de Kafka, delimitando así sucintamente su sentido general. Y dejaremos para un próximo número el análisis más circunstanciado de algunas de sus novelas.*

R. B.

# Compre a INDICE los libros que necesite

DE CUALQUIER MATERIA
DE CUALQUIER EDITORIAL
Y TAMBIEN LIBROS VIEJOS




INDICE crea una *Librería por Correspondencia* para *España*, para *Iberoamérica*, para el *Extranjero*.

USTED PUEDE COMPRAR LOS LIBROS QUE APETEZCA DESDE SU CIUDAD, DESDE SU CASA

## Ofrecemos al público:

**Las últimas novedades**
**novelas**
**libros de técnica industrial**
**y de oficios**
**científicos**
**de arte**
**para regalos**
**de viaje**
**infantiles**
**libros de texto para estudiantes**
**lotes formados por nosotros, de ediciones diversas, a precios ventajosos.**

## Le ayudaremos a formar su biblioteca con ofertas especiales

*Y libros raros y antiguos. Haremos, para usted, resida donde resida, en provincias o fuera de España, la vuelta por las librerías de viejo de Madrid, en busca del libro interesante.*

**ABRE SUS ESCAPARATES LA**
**LIBRERIA POR CORRESPONDENCIA**

**indice**

**Francisco Silvela, 55. - Apartado 6076**
**MADRID**

## FORME SU BIBLIOTECA

*Esta sección de nuestra Librería es una orientación para quienes deseen ir formando una biblioteca sistemática. Libros que no deben faltar en ninguna biblioteca y que, algunas veces, faltan.*

### LITERATURA

145.—LOS DIALOGOS DE AMOR, de León Hebrero. 65 ptas.
146.—BRUJAS LA MUERTA, de J. Rodenbach. 100 ptas.
147.—VUELO NOCTURNO, de A. de Saint Exupery. 25 ptas.

### FILOSOFIA

148.—NATURALEZA, HISTORIA Y DIOS, de Xavier Zubiri. 75 ptas.
149.—LOS CUATRO LIBROS, de Confucio. 65 ptas.

### HISTORIA

150.—DESCRIPCION DE GRECIA, de Pausanias. Traducción del griego por Antonio Tovar, Rector de la Universidad de Salamanca. 150 ptas.
151.—LA ESPAÑA DEL CID, de Ramón Menéndez Pidal. Dos tomos, con láminas y mapas. 100 y 125 ptas.

### CIENCIA AL DIA

152.—LA TEORIA ATOMICA, de Aldo Mieli. 32 ptas.
153.—HISTORIA DE LA BIOLOGIA, de Charles Singer. 80 ptas.
154.—GENETICA Y EL ORIGEN DE LAS ESPECIES, de Theodosius Dobzhansky. 75 ptas.

## Lotes

**3, 4, 5 y 6 libros por 150 pesetas.**

I.—LA LUCHA CONTRA EL MUNDO, de Zweig.
LA SOBERANA, de Gilbert Cesbron.
PROCESO PERSONAL, de Suárez Carreño. (Premio Nadal) El lote, pesetas 150.

II.—LA SEÑORA PARKINGTON, de Bromfield.
LAS SUPERVIVIENTES, de E. García-Luengo.
EL CERO Y EL INFINITO, de Koestler.
CARTA DE UNA DESCONOCIDA, de Zweig. El lote, pesetas 150.

III.—FUEGO OCULTO, de François Mauriac.
EL JARAMA, de Rafael Sánchez Ferlosio. (Premio Nadal de 1955.)
VARIACIONES DE UN ALMA, de Aldous Huxley.
EL TIEMPO Y EL «HAY», de Alvaro Fernández Suárez.
UN HOMBRE MALO, de Steinbeck. El lote, pesetas 150.

IV.—JUEGO DE MANOS, de J. Goytisolo.
EL VACIO DE UN ALMA, de Gerardth Hauptmann (Premio Nóbel.)
METAFISICA DE LOS SEXOS HUMANOS, de P. Caba.
DE LA LIBERTAD Y DEL AMOR, de J. F. Figueroa.
EL SOL JUEGA CON LA LLUVIA, de Vicki Baum.
EL CAMINO DEL MAL, de Grazzia Deledda. El lote, pesetas 150.

**4 libros por 100 pesetas.**

V.—EL SOL JUEGA CON LA LLUVIA, de Vicki Baum.
LEVIATHAN, de Julien Green.
HISTORIAS DEL BUEN DIOS, de Rainer María Rilke.
MARCOS VILLARI, de Bartolomé Soler.

## LIBROS PARA REGALO

155.—OBRAS COMPLETAS DE GARCIA LORCA. Un tomo encuadernado a todo lujo en papel biblia. 250 ptas.
156.—LA DANZA, por Serge Lifar. Lujoso tomo con ilustraciones por el gran genio de la danza. 150 ptas.
157.—LA IMITACION DE CRISTO, de Kempis. Encuadernado en piel; versión de Fray Luis de Granada. 75 ptas.
158.—OBRAS COMPLETAS DE THOMAS MANN. Dos tomos; encuadernado en piel, papel biblia, edición de lujo. Cada tomo 200 ptas.
159.—OBRAS COMPLETAS DE ALDOUX HUXLEY. Un tomo; encuadernado en piel, en papel biblia, a todo lujo. 225 ptas.
160.—OBRAS COMPLETAS DE ORTEGA Y GASSET. Seis tomos. Cada tomo 150 ptas.
161.—EL PRINCIPE, de Nicolás de Maquiavelo. Edición bilingüe; estudio preliminar, notas y apéndices por Arocena. 100 ptas.
161 bis.—ROMANCERO ESPAÑOL. Encuadernado en piel, a todo lujo, papel biblia. 85 ptas.
161 ter.—OBRAS COMPLETAS DE B. PEREZ GALDOS. Cada tomo encuadernado en piel, a todo lujo, papel biblia, 200 ptas.

## REVISTAS Y LIBROS EXTRANJEROS

### AERONAUTICA

IATION DICTIONARY (Baughman) 420 ptas.

### AGRICULTURA

RICULTURAL ENGINEERING (McColly) 390 ptas.

### ARQUITECTURA

CHITECTURAL CONSTRUCTION 560 ptas.

### ATOMICA-NUCLEAR

IE ATOMIC AGE (Oliphant) 55 ptas.
UCLEAR & RADIOCHEMISTRY (Friedlander) 450 ptas.
TRODUCTION TO "BOTANY" (Haupt) 303 ptas.

### DICCIONARIOS

TERMINOLOGIA INTERNACIONAL PARA DIPLOMATICOS, CONGRESISTAS y ALTA FINANZA A/F/I/E 160 ptas.
SPANISH-ENGLISH TECHINICAL & ENGINEERING DICTIONARY 200 ptas.
DICCIONARIO MEDICO ALEMAN-ESPAÑOL Y V.V. 100 ptas.
LEXIQUE TECHNIQUE RUSSE ET FRANÇAIS (Novitzky) 63 ptas.

### DERECHO

VOLKERRECHT (Verdross) 504 ptas.

### ELECTRICIDAD

TRANISTOR ELECTRONICS (Lo) 576 ptas.

### FISICA

ULTRASONICS (Carlin) 250 ptas.
GEOMAGNETISM (Chapman). 2 vols. 560 ptas.

### GEOGRAFIA - GEOLOGIA

WORLD REGIONAL GEOGRAPHY (Heintzelmann) 435 ptas.
NUCLEAR GEOLOGY (Faul) 398 ptas.

### HISTORIA - POLITICA

LES ARCHIVES SECRETES DE LA WILHELMSTRASSE I 200 ptas.

### INGENIERIA

TRANSPORTATION ENGINEERING (Hennes) 442 ptas.

### MATEMATICAS

NOMOGRAPHY & EMPIRICAL EQUATIONS (Davis) 370 ptas.

### QUIMICA

PHYSICAL CHEMISTRY (Moore) 500 ptas.

### TEOLOGIA

NEWMAN, FAITH AND THE BELIEVER (Flanagan) 70 ptas.

# ★ CIEN LIBROS CADA MES ★

## NOVEDADES

162.—LA CONCIENCIA DE ZENO, por Italo Svevo.
La fundamental novela del escritor triestino, por primera vez traducida al español. 65 ptas.

163.—PATOLOGIA CLINICA DEL PULMON, por Sturm. 285 ptas.

164.—OBRAS ESCOGIDAS de Yeats.
El teatro completo y las mejores poesías y ensayos del Premio Nóbel de 1923. Encuadernado en plástico flexible. 180 ptas.

165.—ENSAYOS ACERCA DE LA EDAD MEDIA, por Dawson. 50 ptas.

166.—BIOQUIMICA DE LAS FERMENTACIONES, por Haehn. 275 ptas.

167.—ESPAÑA COMO PROBLEMA, por Laín Entralgo.
2 tomos. Cada uno 95 ptas.

168.—OBRAS ESCOGIDAS DE BERTRAND ROSSELL 180 ptas.

169.—EL GERARDO, de Enrique Larreta. 18 ptas.

170.—FU, LA PIRATA, de Robert Sperling.
Una novela de aventuras en los mares de China. 60 ptas.

171.—TRES MIL AÑOS DE AMOR EN 31 NOVELAS. 350 ptas.

172.—NOVELAS ESCOGIDAS, por F. E. Sillanpää (Premio Nóbel).
Un autor, casi desconocido en España, que aborda temas apasionantes y actuales. 180 ptas.

173.—VIDA Y SENTIDO DE LA POESIA, por Leopoldo Rodríguez Alcalde. 50 ptas.

174.—NAVARRA, de Manuel Iribarren. 90 ptas.

175.—EL SURREALISMO FRANCES, por Juan Roger. 35 ptas.

176.—VIDA Y HECHOS DE FRAY JUNIPERO SERRA, FUNDADOR DE LA NUEVA CALIFORNIA, por Ricardo Majó. 90 ptas.

177.—HISTORIA DEL PUERTO DE BARCELONA, por Julián Amich. 50 ptas.

## NOVEDADES EDITADAS EN EL EXTRANJERO

178.—PAN EN EL DESIERTO, por Thomas Merton. 35 ptas.

178 bis.—DECADENCIA Y CAIDA, por E. Waugh. 45 ptas.

179.—CUATRO VISIONES. HISTORIA UNIVERSAL, por J. Ferrater Mora. 30 ptas.

179 bis.—CARTAS ENTRE UN AUTOR Y UNA ACTRIZ, por Shaw-Cambell. 65 ptas.

180.—EL PODER DE LA NADA, por Lama Yongden. 45 ptas.

180 bis.—ESTUDIO DE LA HISTORIA, por A. J. Toynbee.
4 tomos. Cada uno. 240 ptas.

## CURIOSIDADES VARIAS

181.—EL HOMBRE Y SU ESTRELLA, por N. Sementovsky-Kurilo.
Rutas, experiencias y direcciones de la cosmopsicología. Ilustraciones y esquemas, tablas y modelos para levantar horóscopos. 200 ptas.

182.—NUESTRA VIDA SEXUAL, por Fritz Khan.
Sus problemas, sus soluciones, consejos prácticos de higiene sexual. Láminas a todo color. Papel couché. 100 ptas.

183.—GRANDES ENIGMAS DE LA HISTORIA, por Rafael Ballester.
Las más importantes incógnitas de la Humanidad al descubierto. 624 páginas, 48 láminas fuera de texto y 112 ilustraciones.
Algunos capítulos: "¿Por qué odiaba Eurípides a las mujeres?" "¿Fué imbécil el Emperador Claudio?" "Dos reyes catalanes muertos de amor". "La verdadera historia de Barba Azul: Gilles de Laval, señor de Rais". "¿Hubo tenerías de piel humana durante el terror?", etc. 250 ptas.

184.—MEMORIAS DE FOUCHE.
Uno de los relatos más dramáticos y aleccionadores de la política europea. 110 ptas.

185.—EUROPA ENTRE BASTIDORES, por Paul Schmidt.
El período que va de Versalles a Nuremberg, narrado por el jefe de intérpretes de Alemania, presente en todas las conversaciones diplomáticas. 225 ptas.

186.—LA CONQUISTA DE LA CIENCIA, por Pierre Rousseau.
Einstein y toda la epopeya científica de nuestro siglo, expuesta en forma magistral. 100 ptas.

187.—DIOSES, TUMBAS Y SABIOS, por C. W. Ceram.
El más excitante de los libros de arqueología. La tumba de Tutankamen y otros hallazgos. 200 ptas.

188.—BHAGAVAD-GITA. Anónimo indio. 18 ptas.

189.—FLORECILLAS DE SAN FRANCISCO 40 ptas.

190.—MIL LIBROS, por Luis Nueda. 300 ptas.

191.—DICCIONARIO MARITIMO, por Amich.
Un libro necesario que faltaba. La maravillosa terminología marítima antigua y moderna. 150 ptas.

192.—HISTORIA DEL BARCO MERCANTE, por Haes. 50 ptas.

193.—LA ISLA DE PASCUA Y SUS MISTERIOS, por Stephen-Chauvet. 150 ptas.

## NOVELAS

194.—OBRAS ESCOGIDAS, de Leónidas Andreyev.
Traducción de Rafael Cansinos Assens. 250 ptas.

195.—1984, por George Orwell. 55 ptas.

196.—JUAN EN CHINA, por Erick Linklater.
La picaresca moderna en la China hoy. 24 ptas.

197.—VIA MALA, por John Knittel. 70 ptas.

198.—EL JUEGO DE LA VIDA, por Knut Hansum. 46 ptas.

199.—VUELO NOCTURNO, por Antoine de Saint Exupéry. 25 ptas.

200.—MEMORIAS DE UN HOMBRE INGENUO, por Averchenko. 12,50 ptas.

201.—LE GRAND MEAULNES, por Alain Fournier. 75 ptas.

202.—LAS UVAS DE LA IRA, por John Steinbeck. 60 ptas.

203.—LOS CIPRESES CREEN EN DIOS, por J. M. Gironella. 100 ptas.

204. ASI MUERE LA CARNE, por Samuel Butler. 60 ptas.

205.—EL DECAMERON NEGRO, por León Frobenius. 35 ptas.

206.—MIENTRAS AGONIZO, por W. Faulkner. 55 ptas.

207. LA ZARZA ARDIENTE, por Sigrid Unset. 35 ptas.

208.—GEISHAS DEL JAPON, por Ossendowski. 35 ptas.

209.—AVENTURAS DE TOM SAWYER, por Mark Twain. 35 ptas.

210.—DIOS HABLARA ESTA NOCHE, por J. de M. Buck. 60 ptas.

211.—EL AMIGO FRITZ, por Erckmann-Chatrian. 100 ptas.

212.—EL CAMINO DE LA FELICIDAD, por Paul Heyse. 100 ptas.

213.—EL HOMBRE QUE PERDIO SU SOMBRA, por Chamisso. 5 ptas.

214.—LA PRIMAVERA DE LA VIDA, por Nicolás Garin. 5 ptas.

215.—KAPUTT, por Curzio Malaparte. 60 ptas.

216.—LAUDIN Y LOS SUYOS, por Jakob Wassermann. 46 ptas.

## RELIGION, FILOSOFIA Y ENSAYO

217.—EL EGOTISMO DE LA FILOSOFIA ALEMANA, por Jorge Santayana. 24 ptas.

218. EL INFINITO EN EL PENSAMIENTO DE LA ANTIGÜEDAD CLASICA, por Rodolfo Mondolfo. 165 ptas.

219.—EL PROBLEMA DEL MAL, por Sertillanges. 50 ptas.

220.—TEOLOGIA DE LA SALVACION, por el P. Antonio Royo. 70 ptas.

221.—HISTORIA DE LA FILOSOFIA OCCIDENTAL, por Bertrand Rusell. 200 ptas.

222.—LA SALVACION DEL QUE NO TIENE FE, por Lombardi. 55 ptas.

223.—FORMAS DE VIDA, por E. Spranger. 75 ptas.

224.—INTRODUCCION A LAS CIENCIAS DEL ESPIRITU, por Dilthey (2 tomos).

225.—MITOLOGIA GRIEGA Y ROMANA, por Humbert. 30 ptas.

226.—EL SENTIDO DE LA HISTORIA, por N. Berdiaeff. 60 ptas.

227.—ENSAYO DE UNA SUMA CATOLICA CONTRA LOS SIN DIOS, por Ivan de Kologrivof. 30 ptas.

228.—PSICOLOGIA DE LA ASCETICA, de J. Lindworsky. 8 ptas.

229.—EL DRAMA DEL HUMANISMO ATEO, por Henry de Lubac. 45 ptas.

230.—RUSIA Y LA IGLESIA UNIVERSAL, por Wladimiro Solovief. 45 ptas.

## CIENCIA

231.—BIOLOGIA MODERNA MACRO Y MICROSCOPICA, por Jaime Pujiula. 96 ptas.

232.—ATLAS HISTORICO Y GEOGRAFICO DE AFRICA ESPAÑOLA. Instituto de Estudios Africanos. 1.100 ptas.

233.—MANUAL DE DIAGNOSTICO NEUROLOGICO, por R. Bing. 216 ptas.

234.—¿QUE ES LA MATERIA VIVA?, por Hogben. 48 ptas.

235.—LOS PRINCIPIOS DE LA MATEMATICA, por Bertrand Russell. 104 ptas.

236.—MATERIA Y LUZ, por L. de Broglie. 75 ptas.

237.—LAS BASES CIENTIFICAS DE LA EVOLUCION, por Morgan. 65 ptas.

238.—CURSO COMPLETO DE ELECTRICIDAD PRACTICA, por Walton. 145 ptas.

239.—LA FISICA DEL NUCLEO ATOMICO, por Werner Heisenberg. 60 ptas.

240.—ANALISIS DIMENSIONAL, por Julio Palacios. 125 ptas.

241.—FUNDAMENTOS DE GEOLOGIA GENERAL, por Hans Peter Cornelius. 300 ptas.

242.—RADIOACTIVIDAD APLICADA, por Zimen. 130 ptas.

243.—TOPOGRAFIA, por Jordan (2 volúmenes). 402 ptas.

244.—METEOROLOGIA GENERAL Y NAUTICA, por Coyecque. 110 ptas.

245.—ASTRONOMIA POPULAR, por Newcomb. 167 ptas.

246.—HISTORIA Y LEYENDA DE LA AGUJA MAGNETICA, por Martínez Hidalgo. 35 ptas.

## ARTE

247.—VIDA DE NIJINSKY, por Rómola Nijinsky.
476 páginas, 32 ilustraciones. 100 ptas.

248.—HISTORIA DEL ARTE, por Hermann Leich.
610 páginas. Extraordinariamente ilustrado. 400 ptas.

249.—PARA SABER VER, por M. Marangoni.
Cómo se mira una obra de arte. 100 ptas.

250.—CONCEPTOS FUNDAMENTALES DE LA HISTORIA DEL ARTE, por E. Wölfflin. 100 ptas.

251.—HISTORIA DE LA ARQUITECTURA ESPAÑOLA, por Bevan. 160 ptas.

252.—LOS TESOROS PERDIDOS DE EUROPA, por Henry de la Fage.
392 páginas y 427 ilustraciones en huecograbado. Los más importantes monumentos artísticos de Europa, destruídos en la segunda guerra mundial. 225 ptas.

253.—CIUDADES DE OCCIDENTE (Edades de oro de las grandes ciudades). 350 ptas.

254.—REMBRANT, por Borenius. 260 ptas.

255.—EL ARTE ROMANICO EN ESPAÑA, por Rafols. 210 ptas.

256.—EL ARTE Y SUS SECRETOS, por Friedlànder. 75 ptas.

## MUSICA

257.—LA MUSICA EUROPEA CONTEMPORANEA, por F. Sopeña. 50 ptas.

258.—LAS FORMAS PIANISTICAS, por Pedrell. 26 ptas.

259.—TRATADO TEORICO PRACTICO DE ARMONIA. CONTRAPUNTO Y FUGA. MELODIA DE INSTRUMENTACION, por Andrevi. 50 ptas.

260.—TRATADO DE COMPOSICION MUSICAL, por Turina.
Volumen I... 50 ptas.
Volumen II... 75 ptas.

261.—MUSICA PARA TODOS NOSOTROS, por Stokoswky. 75 ptas.

## LIBROS ANTIGUOS, RAROS Y CURIOSOS

262.—LAS SIETE PARTIDAS DEL SABIO REY DON ALFONSO, glosadas por el licenciado Gregorio López, del Consejo Real de Indias de S. M. Madrid, 1789, 16.ª edición.
4 tomos. Encuadernado en pergamino. 1.700 ptas.

## BOLETIN DE PEDIDO

.................................................. de .................................................. 1956

Muy señor mío: Sírvase remitirme las obras detalladas a continuación, cuyo importe abonaré contra reembolso, giro postal, cheque (1).

(Firma)

N.º .................. TITULO .................................................. AUTOR .................................................. PRECIO ..................
N.º .................. TITULO .................................................. AUTOR .................................................. PRECIO ..................
N.º .................. TITULO .................................................. AUTOR .................................................. PRECIO ..................
Núms. .................. LOTES .................................................. PRECIO ..................
Núms. .................. LOTES .................................................. PRECIO ..................

NOMBRE Y DOS APELLIDOS ..................................................
PROFESION ..................................................
DOMICILIO ..................................................
POBLACION ..................................................

(1) Táchese lo que no interese y escríbase con claridad. Gracias.

**EXTRANJERO:**

LOS PEDIDOS DEL EXTRANJERO SE SERVIRAN CONTRA CHEQUES EN DOLARES (U. S.) AL CAMBIO DE 38,95 POR DOLAR.

**SI TIENE DIFICULTAD DE PAGO, NO DEJE DE CONSULTARNOS.**

DIRIJASE A «INDICE», FRANCISCO SILVELA, 55—MADRID

e fuese más «higiénica», más salu-
ble?*

—¿Orientar? Sí, ese es precisamen- el pecado, empeñarse en orientar talento creador del hombre. Hay e dejarlo en paz, que se extienda a sto. En vez de orientar con medi-s generales, tomémosnos el traba- de mirar serenamente el campo de oducción. Lo que interesa no es que produzca con arreglo a la estética endencia de unos cuantos, sino ele- aquello que es bueno. Lo malo cae r sí mismo. A la que hay que orien-, si acaso, es a la gente, para que pa elegir, reírse de lo falso y res-tar lo que tenga algún mérito.

*—Ultima pregunta tópica: ¿Qué li-os preparas, qué proyectos tienes en inmediato futuro?*

—Quisiera hacer algo distinto de o que vengo haciendo. Veremos lo e sale. Seguridad sólo tengo en una sa: en que, suceda lo que suceda, die, con razón, me podrá llamar pe-do.

A la salida, Eusebio comenta: «Un mbre fino y discreto». (Se me ol-laba decir que Halcón le ha solici-do trabajos para «Semana».) Con-ntaseme a mí la ironía. De entre-ta en entrevista, y modestia apar- estas iniciales, E. G. - L., se están ciendo las más populares de Es-ña. Y con todo mérito, porque son las más serias e inteligentes de en- lo que disponemos. Felicidades últiples.

F. F.




★ A TRINIDAD NIETO FUNCIA • Madrid ★

# LA ESCUELA DE LA HISTORIA

Querido Trinidad:

Creo que ha llegado el momento de escribirte esta carta. Los días son de apremio. Hay mucha gente que está perpleja... Tú y yo sabemos por qué, y algunos más. Han quebrado los esquemas intelectuales al uso. Se impone una gran remoción del pensamiento de nuestro tiempo: abrir una brecha, ensanchar el horizonte de la fe y de la esperanza... Según tu lenguaje, se impone «evidenciar lo obvio», es decir, «descubrir la Historia». Que «entender» la política sea el primer saber y el máximo saber; el saber que comprenda y explique a los otros saberes humanos. ¿Pero qué política? ¿Es posible que la política desempeñe este papel?

Tú ya te has contestado que sí y has iniciado el camino para mostrar a los demás las razones de esa aseveración. Esto te ha obligado a un trabajo de monje. Los que lo conocemos, como yo, sabemos hasta qué punto es perseverante, austero e inteligente.

Quiero decir ante los lectores de INDICE que ese trabajo tendrá consecuencias, que irán repercutiendo en el tiempo hasta un límite hoy no previsible. Y poco más puedo decir en las líneas contadas de esta carta.

Pero en ese poco sí voy a dejar constancia de que tus ideas han cuajado en lo que nosotros llamamos «Escuela de la Historia» que anudará en su día lo que en el país hay de fértil, activo y con peso específico, con solvencia intelectual. Puede «preverse racionalmente este futuro», salvo una decisión ignota de Dios. ¿Y por qué va a decretar Dios algo que se oponga a la razón y la lógica? No decretó nada contra Galileo: la tierra siguió moviéndose.

La creación de las Ciencias Humanas en sentido estricto, paralelamente a las Ciencias de la Naturaleza, que es tu empeño, equivale a una aventura de primerísimo orden, que romperá los moldes habituales del pensamiento, lanzando la mente del hombre hacia adelante en una dirección nueva, llena de promesas y sorpresas. Me siento honrado con haber seguido esta aventura junto a ti desde el primer día, y ni siquiera lamento el haberte hecho objeciones alguna vez con el arrebato y la obcecación que sabes pongo en mis cosas. Esas objeciones, por otra parte, no han terminado. Pero ahora puedo decir que las tesis esenciales han corrido a salvo todo el camino, en horas interminables de discusión, forcejeo y aclaraciones. La incorporación de Juan Mayor (se habla de él en otro lugar de este número) ha sido decisiva. Y también, no obstante ciertas reservas mentales suyas, que yo entiendo y a ratos comparto, la de A. Fernández Suárez. (Me gusta escribir aquí sus nombres junto al tuyo. Creo que hemos gastado tiempo y energía, con desprendimiento de espíritu, en algo que es noble y acondicionará el futuro mediato, sin recompensa material para los protagonistas de la hazaña.)

Aun recuerdo con satisfacción la tarde reciente en que salimos de Madrid hacia El Escorial a tomarnos una merienda bajo una encina. Fué ese día cuando concebí la idea de esta carta, que a muchos parecerá impropia, arriesgada y enfática. Hoy tenemos ya algunas armas para contradecirles, pero no haremos uso de ellas hasta «mañana», cuando sea innecesario esgrimirlas.

Se trata, precisamente, de dejar en paz las armas, hallando para la política—que es el campo de aplicación práctica de los hallazgos de la Escuela de la Historia y la fuente de donde éstos han brotado—un terreno neutral de dilucidación de las cuestiones en pugna, que existirán mientras el hombre sea hombre. No se trata aquí de ninguna panacea o piedra filosofal. Se trata, honradamente (hablo ahora para el lector), de dar un paso adelante en la conquista de la concordia posible y de la verdad deseable.

Querido Trinidad, nos esperan horas de desasosiego, de inquietud y de ufanía. Pero perseveraremos —esa es tu fibra y la de algunos de nosotros—. Tenemos la amarga evidencia de ver que algunas de las cabezas rectoras de la inteligencia contemporánea—en España y fuera de España—regresan a posiciones políticas e intelectuales del siglo XIX ñoñas, con un romanticismo o idealismo trasnochado, precisamente en el momento en que ser idealista y espiritualista exige ser realista y práctico. Pero se trata de un realismo de alto vuelo, que previene el mañana, condicionándolo a compás del futuro ineludible, no del pasado yerto.

Falta una gran invocación, una gran invención; un reajuste de la mentalidad contemporánea... Los que sueñan el sueño del ayer serán inexorablemente barridos por el porvenir, que exige novedad, verdad y hombría. Creo que hemos de apartar del camino algunos muertos ilustres (hoy todavía ilustres) que no hemos ayudado a matar. Estoy hablando, es claro, de la muerte de sus exánimes ideas... Y me despido con el saludo que Mayor utilizó un día y se ha hecho ya indispensable entre nosotros: abrazos y esperanzas.

JUAN FERNANDEZ FIGUEROA

NOTA.—El lector disculpará que esta carta resulte sibilina. No tiene nada de eso, pero en unos renglones es imposible dar alguna idea concreta de lo que se trata. Ha de fiar el lector en nuestro conocimiento para juzgar de estas cosas, y en la relativa solvencia de quien firma. Próximamente, sin embargo, daremos en INDICE cuenta extensa de la Escuela de la Historia, de su origen, circunstancias y azares. Y también de las personas afines a ella o complicadas en sus tareas de investigación científica y política, y de sus propósitos. Por el momento hemos preferido empeñar nuestro crédito en este augurio, con un acto de fe expreso, ante quien lea... Los actos de fe así, previos a toda demostración, son la sal de la vida y la levadura del mañana. Hay que arrostrar el tiempo venidero con arrogancia y con inteligencia, aunque con modestia. Que la vida no nos domine, sino sea vencida por nosotros. Los lectores de INDICE tendrán noticia completa de esto en números siguientes, a no tardar.

## NO — LO "OBJETIVO" Y LO "SOCIAL"

Al premio INDICE de novela, Juan Goytisolo, amistosamente.

*Algunos jóvenes pretenden hacer crítica elando a una fraseología caprichosa y nfusa. Es propio de la juventud inventar éticas y descubrir con grandes alhara- lo nuevo de anteayer; en una palabra, untarse a modos y modas, sin calar en verdadero espíritu. Así hablan de la no-a objetiva, en oposición a la psicológica, o semejante a como si nosotros habláhos ahora de la novela atómica o de la vela simiesca, en oposición a la humana. ra palabrería. Todo es subjetivo. El pre-ndido escribir desde fuera no pasa de con-ación y ficción ignorantes. No existe el esde fuera». Ocurre más bien, que cierto sinterés hacia algunas manifestaciones manas, por no llamarlo impotencia, se cubre bajo esa presunta estética.*

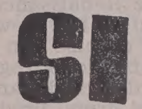
*La psicología es el hombre. Algunos dis-gos, en vez de aclarar, no hacen sino en-lar. Pero la psicología es rudimentaria, lestre, francamente mala, a la manera no se trataba y se trata todavía el fo-ín—algunas novelas modernas no son o folletines aburridos y presuntuosos—contiene alguna verdad y profundidad, e es lo que distingue a los escritores de ento de todos los tiempos. A determina- novelistas les pasa que hacen psicolo- sin saberlo, como el personaje de Mo-e hablaba en prosa sin saberlo. Como imos, esta psicología suele ser rupestre amanerada, como lo son todas las cine-tográficas.*

*En rigor, no hay preceptivas, sino almas. s clasificaciones no son sino aparatos fal-nente aproximativos, que siempre que-n lejos de la verdadera cuestión: saber la obra de que se trata nos dice algo y s importa. Esto sólo depende de la vi-n del novelista, o sea, de su talento. Lo más, son garambainas y ganas de andarse r las ramas. El novelista ve la realidad, ota aquello que le interesa y lo va comu-ando. ¿Se le puede llamar a esto técni- y se puede apellidar a esta técnica con mbres que parecen nuevos siendo viejí-os? Pues bueno; pero nos parece una erilidad. Por otro lado, el novelista no se eda nunca ni fuera ni dentro. Lo que y fuera, eso hay dentro; lo que hay den-, eso hay fuera. El novelista cuenta lo e le interesa, y lo importante es que le erese también al lector. ¿A qué lector? aquí otra cuestión fundamental. Ahora n; al lector que sea no le importan nada técnicas, pues en realidad la técnica no ste, sino maneras de ver el mundo y la a, es decir, psicologías o almas.*

*Otra de las circunstancias que parece entusiasmar a estos jóvenes críticos es que haya muchos personajes de parecida importancia, sin protagonista. A esta vieja invención se le llama social, sobre todo si los personajes pertenecen a una clase relativamente humilde. (Habría que averiguar qué se entiende por pueblo, por lo popular; sobre esto tendríamos que hablar mucho.) Por lo visto, un solo personaje, más o menos protagonista, no resulta social, pero cincuenta o sesenta, sí. ¿Y por qué no quinientos? ¿Y por qué no cinco millones? Por nuestra parte, hasta que alguien escriba una novela con treinta millones de personajes, después de consultar el último censo, no estamos dispuestos a reconocer que sea representativa de la sociedad española. Y lo mismo en cuanto al pueblo, hasta que no salga un labrador de un pueblo que conocemos y que nos parece muy significativo, y el fontanero de nuestra casa, no estaremos satisfechos.*

*El novelista, cuando hace hablar a sus personajes, lo hace siempre desde dentro, quiera o no, no desde fuera, porque eso es imposible. Desde fuera ningún personaje tiene sentido ni se puede saber quién es, ni puede hablar sino frases incoherentes, sin ninguna significación. En cuanto significa algo y se entiende una simple conversación, ya es desde dentro, desde lo psicológico, que es lo único que ordena, escoge y da sentido, cualquiera que sea. Creer lo contrario, es no tener idea de lo que es la psicología ni tener tampoco idea de lo que es una novela, ni del proceso creador, se haga como se haga. El novelista, por ejemplo, que pretende hacer hablar a un borracho, lleva a cabo una recreación psicológica, que se llama justamente así, a no ser que las palabras carezcan de toda significación y cada cual les dé la que se le antoje. En realidad, el novelista, como cualquier hombre, de lo único que sabe algo es de sí mismo. Y se esfuerza, desde la suya, por asomarse al alma de los demás. Todo depende del resultado de ese esfuerzo. Por eso, ante algunos novelistas, se nos ocurre pensar: este «objetivo» tiene un alma aparatosa y hueca; no le pasa nada y todo lo que ve es faramalla y hojarasca. No tiene idea de lo que es el hombre, pero sí, en cambio, instinto de lo que logra la mala retórica. Se trata de los estéticamente discordantes, de los que hablaba don Ramón Pérez de Ayala, en un reciente y magnífico artículo. (Dicho sea entre paréntesis y con los debidos respetos, don José Ortega y Gasset, en esto de la novela, no veía demasiado claro; ni siquiera para rebatirlas deben tenerse muy en cuenta sus ideas sobre ella. En cambio, nos parece que en un ensayo titulado «Intuición y estilo», de don Pío Baroja, éste sabía lo que se traía entre manos.)*

E. G. L.



## "LA BALLENA ALEGRE"

*En España, en Barcelona, hay una revista hecha por cuatro jóvenes que merecen alabanza: «El Bruch». De esa revista sobran ciertas cosas—inexperiencia, ardor sin cauce, su dosis de retórica...—, pero no falta la principal: fe juvenil, un intento sincero de renovar las aguas...*

*En «El Bruch», una sección merecía especiales plácemes: La ballena alegre. Esa sección—a la que estaba encomendada la crítica literaria y artística—se convierte ahora en una separata, con pujos de revista... Enhorabuena.*

*La ballena alegre hará su camino sin desmayo y con animosa honestidad; conocemos a su redactor-encargado. Es un hombre lento, alto, flaco, de veintidós años. Tiene espíritu incandescente, aunque lo disimula. Bajo su capa de apagada modestia arden las ideas. Algún día dejará señal de sí. Se llama Rafael Borrás. Tiene aspecto austero y perseverancia, energía. Conoce los inconvenientes: «nuestra poca formación, el desinterés aparente de las gentes, el problema económico». Pero piensa que, «Dios mediante, todo podrá irse superando». Estamos seguros. Y le animamos desde aquí a seguir. Quizá le sirva de ejemplo el esfuerzo de cinco años de INDICE. Al que persevera, Dios le ayuda. Pero prevenimos a La ballena alegre contra la «alegría» y la desesperanza inmoderadas...*

Francisco Silvela, 55 • MADRID • Apartado 6076

# OXFORD, 1956

## Señoras en bicicleta

Los británicos, a pesar de su destetable régimen alimenticio—o quizá precisamente por eso—producen la impresión de ser una raza mucho mejor conservada que la nuestra. A Gracián, los ingleses le parecían bellos de cuerpo y feos de alma. La opinión de Gracián es rebatible en ambos extremos. La mía, mucho más modesta y de menos alcance, se limita a hacer observar que los ingleses llegan a edades indefinibles en una excelente forma física. Uno se sentiría inclinado a tender el brazo caballeroso y compasivo a viejísimas señoras, que minutos después, ve tranquilamente sobre sus bicicletas sorteando el horripilante tráfico de la «High». Se puede compartir el desprecio del pedagogo Mairena hacia la educación física, pero hay que reconocer que tiene sus ventajas. Sin educación física, sin bicicleta y sin calefacción central, que los ingleses—de cuyo «confort» se suele tener una idea equivocada—no utilizan, los riesgos de un invierno como el del año de gracia pueden ser mortales para un peninsular. Realmente, Oxford ha sido para mí una ciudad desconocida hasta la primavera.

## Torres y colegios

Oxford tiene maravillosas torres, que cantó Hopkins, y viejas sombras maestras: desde Scoto a Newman, o más entrañables para nosotros: Vives. Vives enseñó, en el Corpus Christi College, fundado sobre las huellas del humanismo erasmista. Después, Vives, tuvo que abandonar Inglaterra; su fidelidad hacia Catalina de Aragón lo convirtió en un estorbo para «Barbe-Bleue». A España no volvió nuestro filósofo. Soplaban malos vientos de todas partes. *Tempora habemus difficilia*, escribía con aire requemado a su maestro Erasmo... El Corpus Christi nació en la segunda década del siglo XVI. Los primeros colegios, el Merton, el Balliol o el University College, tienen tres siglos más. Siguen siendo el cuerpo visible y el alma de la Universidad. Tal vez para nosotros no haya nada más interesante en el funcionamiento de estas viejas universidades inglesas como la estructura y el mecanismo de los Colleges, porque nosotros hemos revivido una institución semejante y no menos arraigada, pero no hemos acertado, por ahora, a convertirla en un instrumento pedagógico verdaderamente eficaz.

## Auden, profesor artis poeticae

Hacia febrero, con nieve en las calles, Mr. Auden fué elegido para desempeñar la cátedra de Poesía de la Universidad. El catedrático de Poesía es elegido por tres años. El último fué Cecil Day Lewis. La votación de febrero ha sido, según parece, la más reñida de cuantas han tenido lugar para la provisión de esta cátedra, que cuenta con dos siglos y medio de historia. Auden era, sin duda, el más popular de los candidatos. Todavía algunas paredes conservan letreros a medio borrar: «Vote for Auden»; «Auden for Proff». Sin embargo, la votación fué difícil y el poeta triunfó por pocos votos sobre su más inmediato competidor, el escritor Sir Harold Nicolson. El Vice-chancellor pronunció la decisión en solemne latín: «ego pronuntio electum esse in officium professoris artis poeticae Wystan Hugonem Auden».

Aun tiene ahora cuarenta y nueve años. Pertenece al grupo de la Poetic Renaissance, que integraron con él poetas como C. Day Lewis, Spender y Mac Neice. El grupo se deshizo con la segunda guerra mundial. Auden abandonó Inglaterra por los Estados Unidos y se hizo ciudadano americano. En todos los poetas del grupo produjo la guerra importantes cambios ideológicos, que en el caso de Auden implican una fuerte evolución religiosa, orientada hacia el anglicanismo y visible en su obra.

Es de notar que la obra de Auden, a pesar de que su influencia se extiende no sólo a los poetas de su grupo, sino a las generaciones más jóvenes, ha sufrido una fuerte baja en la valoración de la crítica durante los años de la posguerra. En general, el optimismo con que se saludó la brillante aparición de este poeta en los años treinta se ha enfriado considerablemente. F. R. Leavis, en su agudo y conocido análisis de la moderna poesía inglesa, «New Bearings in English Poetry», afirma que Auden, a partir de sus prometedores comienzos, no ha llegado a alcanzar un mínimum de esencial madurez, pero sí ha hecho rápidos avances hacia la artificiosidad («sophistication»). Yo no pretendo, ni de lejos, hacer una valoración personal de la obra del poeta, sino anotar rápidamente algunos hechos relativos a su significación actual. Y al reino de los hechos pertenece, a pesar de valoraciones como la citada, el que la poesía de Auden ejerza una amplia influencia, aunque ni esta influencia ni la de sus compañeros de generación haya desplazado la de Eliot, que sigue siendo dominante.

Después de la guerra, Auden ha publicado tres o cuatro libros y ha escrito el libreto de la ópera «The Rake's Progress», de Strawinsky. Lo más logrado de esta etapa parece ser «For the Time being», que contiene el poema del mismo nombre y un comentario en prosa y en verso a «La Tempestad», de Shakespeare, titulado «The Sea and the Mirror». En «For the Time being» hacen aparición nuevos temas que transparentan la evolución religiosa de Auden. Tal sucede en la patética nana de la Virgen María, a la que pertenecen estos versos:

*Duerme. ¿Qué has aprendido del mundo que creaste*
*a no ser una angustia que tu Padre no puede sentir?*
*Duerme. ¿Qué podrá hacer por ti la carne que te he dado*
*o mi propio amor de madre, más que apartarte de Su voluntad?*
*¿Por qué he sido escogida para enseñar a Su hijo a llorar?*
*Pequeño mío, duerme.*

«The age of Anxiety», publicada en 1949, a pesar de la andadura fatigosa y excesivamente divagatoria de la obra ilustra bien el mundo de preocupaciones actuales del poeta. «Nones»—1951—decepciona a los críticos y hace pensar a más de uno que Auden es un poeta cuyas posibilidades han sido definitivamente agotadas. Algunos sugieren el punto de vista de que la estancia del poeta en Estados Unidos puede haber sido fatal para su obra. Tal vez. Pero conviene hacer notar que un cierto tipo de crítica estricta—que podría resultar ejemplar—no es demasiado optimista en sus diagnósticos acerca del estado actual de la poesía inglesa. Puede que este tipo de crítica a que nos referimos sea demasiado exigente, pero mejor es que la crítica se condene por exigente que por laxa. Siempre que la exigencia tenga la validez que sólo pueden dar al crítico la *honestidad* y la *sabiduría*, cualidades sin las cuales el presunto «crítico exigente» no pasa de la simple categoría de «crítico fatuo». De todo hay.




## El optimismo del Rev. Grimwade

El Rev. John Grimwade lleva un clavel en la solapa como símbolo de optimismo. Se trata del coadjutor de la iglesia de la Universidad, St. Mary the Virgin, y secretario del Student Christian Movement de Oxford. En unas declaraciones recientes, el Rev. Grimwade ha brindado algunos datos interesantes sobre la espiritualidad universitaria. Pero antes de referirnos a ellas, veamos cómo en 1951, en un libro destinado a la difusión general—el Oxford University Handbook—el Rev. F. R. Barry planteaba «a grosso modo» la relación entre la vida religiosa y la universitaria: «Sería demasiado decir que la Universidad es predominantemente cristiana en el tono y en los propósitos, pero jamás ha repudiado su herencia cristiana ni la aspiración contenida en sus «Bidding prayer»: «que jamás llegue a faltar una sucesión de personas debidamente calificadas para el servicio de Dios en la iglesia y en el estado»; pero a pesar de la mezcla de generaciones y la confusión inevitable de una edad y de un lugar donde todo es discutible, sigue admitiéndose que un estudiante no puede realizar sin una experta ayuda la importante tarea de descubrir lo que es el Cristianismo y decidir su actitud hacia él».

Realmente no es mucho decir. Pero pasemos al campo de los hechos. Parece ser que, a pesar de que los principios continuasen formalmente en pie la vida religiosa universitaria padecía, hacia los años de la guerra, una notable anemia. Frente a este hecho, establece el secretario del Student Christian Movement su optimismo actual. «Se viene diciendo desde hace algunos años—explica—que un resurgimiento religioso está teniendo lugar en Oxford. Puede que esto fuese bastante exacto no hace mucho, puesto que tal resurgimiento ha tomado cuerpo ahora y la religión es de nuevo seriamente considerada en la vida de la Universidad». Los problemas de tipo religioso son tema frecuente de conversación y de discusión, y las sociedades de carácter religioso han visto engrosar considerablemente el número de sus miembros. Sociedades del tipo del citado Student Christian Movement (anglicano), o la Newman Society (católica) o la Pusey House (destacado centro de la High Church), tienen de nuevo una vida pujante y extraordinariamente activa. Un número medio de 80 universitarios es confirmado cada año, en confirmaciones especiales para la Universidad. Con frecuencia se comprueba que muchos de estos universitarios no habían recibido antes el bautismo, es decir, que gran parte de estos «conversos» proceden de ambientes familiares vacíos de preocupación religiosa. Lo cual puede dar un índice de las diferencias de valoración del factor religioso entre la presente generación universitaria y la inmediatamente anterior.

Se trata, en conjunto, de un fenómeno de posguerra que adquiere cada vez más incremento y que, según la opinión más general, coincide con un desplazamiento del interés por los asuntos políticos y por los problemas extranjeros, que han pasado a un segundo lugar. Observaciones semejantes pueden encontrarse en un interesante «report» sobre la vida universitaria en Cambridge, publicado por D. Mack Smith en el último número de la revista «Ecounter».

Este hecho, observado aquí con respecto a la Universidad, puede constatarse desde otros puntos de vista, porque afecta, creo, a algunos sectores importantes de la inteligencia inglesa actual. Obsérvese que un fenómeno parejo se da en la evolución de W. H. Auden, señalada más arriba: paso de tendencias de extrema izquierda y de una preocupación eminentemente política y social a una preocupación predominantemente religiosa.

## El tono de la crítica

Pero hemos hablado de la crítica. He aquí un punto interesante. Debemos, a propósito de él, romper desde Oxford una lanza por Cambridge. Seguramente el hecho más importante producido en el campo de la crítica inglesa de los últimos años, ha sido la existencia de la revista «Scrutiny». «Scrutiny», fundada en 1932, vivió hasta 1953, y fué dirigida e impulsada vigorosamente por F. R. Leavis, profesor de Literatura Inglesa en la Universidad de Cambridge. (Ya nos hemos referido al doctor Leavis como autor de un libro de consulta necesaria para el estudio de la moderna poesía inglesa (New Bearings in English Poetry».) La vida de «Scrutiny» fué, no sólo lo suficientemente larga, sino también lo suficientemente coherente para señalar nuevos y acusadísimos rasgos en la dirección de la crítica inglesa actual. Porque «Scrutiny» no se limitó a ser una revista valiosa, sino que educó y conformó la actitud mental de un grupo importante de escritores jóvenes. A pesar de haber desaparecido la revista hace tres años, los juicios de «Scrutiny» siguen siendo puntos centrales de discusión en muchas materias. Así, por ejemplo, hace muy pocos días se desarrollaba una viva polémica a propósito de «Scrutiny», y «el tono de la crítica» entre el doctor Leavis, un redactor anónimo del «Suplemento Literario» del «Times» y sendos colaboradores de las revistas «Ecounter» y «The London Magazine» (estas dos últimas pueden considerarse como las dos revistas vivas más importantes en la actualidad; la primera está dirigida por el poeta Stephen Spender y la segunda por el escritor John Lehmann). El punto de partida para esta polémica sobre el «tono de la crítica» era, precisamente, la actitud de F. R. Leavis con respecto a la poesía de Auden, a la que hemos hecho más arriba una rápida mención.

Pero veamos brevemente a qué tipo de «tono crítico» respondió la fecunda existencia de «Scrutiny». «Scrutiny» nace con la voluntad, decididamente sostenida a lo largo de todos sus números, de reinstaurar la crítica como disciplina, de sustituir la crítica como vaga efusión simpática por la crítica montada sobre el examen ceñido y objetivo de los textos. La crítica que podíamos llamar de tipo «efusivo» no hace, en último término, más que contribuir a la confusión; a una crítica seria, objetiva, corresponde la misión drástica y necesaria de purificar el ambiente. De ahí la revisión hecha por los colaboradores de «Scrutiny» de nombres y de prestigios formados, a su modo de ver, demasiado de prisa y no apoyados en argumentos críticos suficientes. De ahí también que «Scrutiny» se revuelva contra ciertas servidumbres sociales de la crítica anterior y contra lo que se designa como «el fraude literario londinense». Este fraude habría consistido, desde el punto de vista de los críticos de Cambridge, en la sustitución de un *mecanismo crítico*, serio y responsable, por un *mecanismo social* de relaciones personales. Allí donde falta la crítica, triunfa la relación personal o la influencia social.

Se ha reprochado a la revista demasiado estrechez de criterio y un cierto dogmatismo. De hecho su existencia ha sido de trascendente importancia. «Scrutiny» ha dado paso a la más reciente promoción de críticos, novelistas y poetas ingleses. Se trata, en su mayor parte, de universitarios en activo, dedicados a su trabajo lejos de Londres, y es fácil reconocer en ellos los puntos de partida y la posición intelectual, difícilmente sobornable, de la desaparecida revista de Cambridge.

(Oxford, mayo de 1956.)

JOSE ANGEL VALENTE

# culturaespañoladehoy

## Los NOVELISTAS

## MIGUEL DELIBES

Miguel Delibes, nacido y afincado [h]asta el momento en Valladolid, fué [r]evelado de golpe, en 1947, con la con[ce]sión de el «Nadal». «La sombra del [ci]prés es alargada», su novela pre[m]iada era el arranque de su carrera [d]e escritor, después de unos años de[di]cados a preparar y ganar una cá[te]dra, poco afín con la literatura, en [la] Escuela de Comercio de su ciudad [n]atal.

### «La sombra del ciprés...»

A los ocho años de aquel primer [éx]ito—puesto que su último libro de [fi]cción es de 1955—, Delibes ha pu[bl]icado ya cinco novelas extensas y [b]uen número de cuentos, de los que [h]a reunido varios en un volumen. [R]ecogido habitualmente en su ciu[da]d, ausente del avispero de las ter[tu]lias madrileñas, sin trucos publici[ta]rios ni golpes de efecto, honesta y [se]riamente, Delibes ha demostrado [co]n su obra posterior que aquel libro [p]rimero no fué—como les está suce[di]endo a muchos—la feliz casualidad [d]el burro flautista.

«La sombra del ciprés es alargada» [re]velaba ya un Delibes experto y há[bi]l narrador, dueño de un estilo ex[p]resivo y lleno de recursos. Pero la [n]ovela, obra de juventud como es, [a]dolece paradójicamente de cierta [fo]rzada densidad, defecto este—por [lo] demás—muy común a las obras [p]rimerizas, en las cuales el autor, por [d]efensa instintiva, acentúa la grave[da]d para disfrazar el tono de su voz, [su] inmatura.

Los personajes de la novela—el pro[ta]gonista, sobre todo—, poco matiza[do]s y de conducta demasiado rígida, [m]antienen una postura humana no [ex]enta de convencionalismos, y sus [ac]ciones decisivas son consecuencias [de]masiado abultadas de las premisas [ps]icológicas que nos da el autor para [ex]plicarlas. Delibes maneja un símbo[lo], de donde extrae el título de su [ob]ra: existen hombres, los confiados [y] optimistas, de redonda sombra, [m]ientras que otros—los pesimistas—[so]n seres de sombra larga y afilada, [c]omo el ciprés. Pero el héroe, que es [d]e estos últimos, conserva con exceso [—]a través de complejos azares—la [ri]gidez de su sombra, brotada durante [su]s años mozos en un ambiente in[gr]ato.

En la segunda de sus novelas, «Aun [es] de día», anima Delibes un grupo [de] personajes mucho más variados, [en]tre los cuales no escasean los acier[to]s. Esta vez su relato recorre un ca[m]ino inverso, pues que se trata de la [h]istoria de un optimismo. Un mucha[ch]o de físico deforme, gracias al cual [es] el objeto de todo género de burlas, [de]scubre al fin, en medio de la tris[te]za y miserias de su vida, y en trance [d]e desesperación, la existencia del [es]píritu y la posibilidad de ganar para [és]te la belleza que le ha sido negada [a] su cuerpo. Desde entonces, exaltado [po]r una fuerza mística, lucha con [ah]ínco por hacer de su vida una fuente [de] generosidad...

La novela no carece de ciertos efec[to]s folletinescos, y, como sucede en [la] anterior, se recargan en ocasiones [la]s tintas, sobre todo en las desventu[ra]s físicas y morales del protagonista. [To]davía suele faltarle a Delibes el [ar]te de la gradación en los matices, [y], en consecuencia, algunos aspectos [fu]ndamentales de la vida del héroe [no] parecen satisfactoriamente defini[do]s. Pero la habilidad narrativa es ya evidente en este libro. Numerosos personajes secundarios están perfectamente trazados, y el ritmo de la acción corre siempre flúido y suelto. Las largas explicaciones y justificaciones psicológicas de la primera novela se han convertido aquí en animados y atractivos cuadros.

### «El camino»

Con «El camino», publicado en 1950, Delibes da un salto hacia un mundo fresco y ágil. Todo el libro es un revoltijo de anécdotas que apenas pueden resumirse, un bullir de personajes, un desfile de divertidas situaciones. La acción transcurre en una aldea castellana, y los personajes principales son tres niños—tres diablillos fértiles en ingenio y travesuras—, que están vistos por Delibes —esta vez ya—con una penetración psicológica que no admite reparo. Frente a ellos, una abigarrada multitud de personajes de la aldea puebla el libro, y no desmerece en importancia y humanidad al lado de los pequeños protagonistas.

La estirada gravedad de las dos primeras novelas ha sido abandonada, y aquí se revela un nuevo Delibes, animando con maestría magnífica un cuadro muy diverso. Un delicioso humor, distendido a veces en caricatura; una humana ternura, un ingenio vivacísimo, un arte suelto de narrador en posesión de todos los recursos, se dan aquí cita para producir una de las obras de mayor frescura, naturalidad y humanidad de nuestra novela de posguerra.

En «Mi idolatrado hijo Sisí» publicado en 1951, Delibes vuelve a la línea de sus dos primeros libros, aunque para lograr un resultado muy superior, sin los defectos de aquéllos.

El libro cuenta la eterna historia del hijo único, estropeado por la tolerancia del padre, que no ha querido, llevado de su egoísmo, tener otro heredero. Una condena del malthusianismo, en suma, pero realizada sin prédicas, con la fuerza evidente de los hechos, captados por el novelista con eficacia incuestionable. Personajes y situaciones son convincentes; el autor no escamotea ninguna realidad, y el resultado es un libro entero, humano y fuerte.

### «Diario de un cazador»

Con el «Diario de un cazador», publicado el pasado año y galardonado con el Premio Nacional de Literatura, Delibes retorna al mundo y a la técnica de «El camino», y consigue superar la gracia y la frescura de aquella novela. El libro es sencillamente eso: el «diario» de un cazador, joven bedel de un centro de enseñanza que recoge en forma pintoresca sus aventuras cinegéticas. En torno a este eje gira, además, un gran número de personajes, de competidores y amigos del bedel, de profesores y alumnos, de parientes y de vecinos, y, como fondo, unos agridulces amores con una chica escurridiza, asistida de un coro de amiguitas que son puro deleite.

Por su técnica y características, Miguel Delibes pertenece, como la mayoría de nuestros novelistas jóvenes, a la clásica escuela del realismo novelesco. Pero a lo largo de sus libros se constata una evidente y afortunada evolución. Si en cuanto al modo de exponer, al dominio del lenguaje y de la expresión deseada, Delibes se encuentra ya en su primera novela en un punto de sazonada madurez, es innegable que sobran en ella descripciones y explicaciones excesivas, cuadritos de costumbres y escenas de ambiente que lastran el libro con reminiscencias de técnicas pretéritas. Idéntico defecto—junto a parejos méritos de estilo—se encuentran, asimismo, en su segunda novela, «Aun es de día».

Todavía en «Mi idolatrado hijo Sisí» es excesivo en ciertos pasajes el descripcionismo realista de viejo cuño, el inventario de cosas y de realidades no esenciales, si bien en esta novela la calidad humana del cuadro hace poco visibles estos fallos.

Pero ya en «El camino», y más aún, si cabe, en el «Diario de un cazador», Delibes maneja sorprendentemente un arte bastante más vivaz, una técnica menos amarrada y ceñida al peso muerto de las cosas; es aquí el maestro capaz de sugerir, de revelar las mayores complejidades con una leve insinuación, hábil en escoger los rasgos auténticamente esenciales.

De las dos vertientes cultivadas hasta ahora por Delibes—el libro de hondo estudio psicológico y el de apariencia (de apariencia tan sólo) más ligera y ágil, a la manera de «El camino» y «Diario de un cazador»—, preferimos la segunda, sobre todo porque creemos que a través de ella podrá Delibes libertarse de algún peso innecesario y caminar más a prisa hacia metas novelescas más libres y personales y, en consecuencia, de mayor modernidad...

Por el ritmo ascendente de su obra y el nivel alcanzado en sus tres últimos libros, Delibes ocupa, por derecho propio, un puesto destacado en nuestra novela de hoy, y es mucho lo que puede esperarse y exigirse de su juventud y sus posibilidades.

## NUÑEZ ALONSO



Con ocasión del «Nadal» de 1953, al que concurrió con su libro «La gota de mercurio», comenzó a difundirse entre nosotros el nombre de un novelista: Alejandro Núñez Alonso, de origen español, pero radicado durante mucho tiempo en Méjico, donde había ya publicado varias novelas aquí no conocidas.

«La gota de mercurio» quedó entonces finalista, posición que si puede, a veces, calificarse de precaria, es en otras—según vieja y conocida malicia—la del auténtico ganador. En esta ocasión no parecía haber duda de que se trataba del segundo caso, y las razones que apearon de su puesto a la novela de Núñez Alonso habría que buscarlas, sin esforzarse demasiado, en la misma naturaleza del citado Premio, que parece exigir, para la novela elegida, unas condiciones mínimas de comercialidad. Y «La gota de mercurio» no las posee en grado suficiente. Sin tratarse de un libro particularmente difícil, es —a no dudarlo—una novela para públicos limitados; no para lectores ociosos, snobistas o vanamente curiosos de la última novedad, sino atentos y sinceramente interesados en la novela como alimento de la inteligencia.

Con todo, y dentro de una minoría que ha ido ensanchándose como las ondas de un estanque, Núñez Alonso ha conseguido rápidamente la consideración de ser en nuestra novela actual uno de los hombres más significativos. No siéndome posible conocer en su totalidad la producción editada en Méjico, anterior a su reintegración a España, debo dejar para otra ocasión aquella etapa de su obra y ocuparme ahora exclusivamente de las tres novelas publicadas aquí en fechas recientes: «La gota de mercurio», ya citada; «Segunda agonía», editada en 1955, y «Tu presencia en el tiempo», que ha visto la luz también en el pasado año.

### «La gota de mercurio»

«La gota de mercurio» transcurre en Méjico. Es el drama íntimo de un pintor de excepcionales méritos, pero que, trastornada su mente y sintiendo agotada en plena juventud su fuerza creadora, decide poner fin a su existencia. La novela comprende sólo un día de vida del pintor, ese día que debía ser el último, y durante el cual, con la terrible lucidez del desequilibrado, prepara minuciosamente su partida.

Por un convencionalismo quizá, pero que presta a la novela enormes posibilidades de introspección y análisis, es el propio pintor quien describe su trágica peripecia. Claro está que ni aun contando con la perspicacia o agudeza del novelista, pueden eliminarse las ramificaciones de la acción hacia tiempos pretéritos, por lo que la dramática jornada del suicida no alcanza, ni con mucho, la morosa densidad de un nuevo «Ulises». Pero es alucinante, sin embargo, el fluir de las escasas horas en que se encierra la novela, y no creo exagerado el afirmar que «La gota de mercurio» debe contarse entre los más serios y arriesgados esfuerzos que ha realizado nuestra novela contemporánea. Cosas y personas son vistas con intensa, dura, implacable claridad, sin humanos convencionalismos. Pero no es este, con todo, el mérito principal de la novela, sino algo concerniente a su calidad literaria y técnica, a la que quiero aludir luego.

«Segunda agonía» es más novela, o, mejor dicho, está más en la línea de una novela tipo que «La gota de mercurio», pero siendo, sin embargo, menos original y esforzado su andamiaje novelesco, no le cede un ápice en bondad literaria ni en hondura de observación. Dotada a su vez de una trama apasionante, capaz de sostener sin desfallecimiento la atención del lector más exigente en materia de aventuras, «Segunda agonía» puede considerarse como la mejor novela escrita hasta el momento por Núñez Alonso...

### «Segunda agonía»

También su acción se localiza en Méjico. Un antiguo marino, fracasado en su vida sentimental, busca la soledad como guardián de un faro en un inhóspito islote. Pero allí van a asaltarle las fuerzas de la pasión, confabuladas contra su hosquedad, hasta que, al fin, consiguen arrancarle de ella. Criaturas agitadas por los más encontrados vientos se suceden en un clima enfebrecido, dentro del cual el amor, dominando sobre todas las pasiones, alcanza la intensidad de una fuerza de la Naturaleza. Toda la novela está impregnada de esta atmósfera erótica, pero es un Eros entrañable y vigoroso que no actúa como algo accidental o pegadizo, sino como impulso vital que tira y arrastra los hilos de la aventura.

A la mitad del libro, ésta parece correr por una línea más ligera, a tono con la personalidad de la protagonista—una artista de cine—, sirena del arisco solitario. La maestría del novelista sigue siendo irreprocha-

(Pasa a la página siguiente.)

(*Viene de la página anterior.*)

*ble, y los tipos y situaciones, igualmente conseguidos y convincentes; pero quizá el lector, empapado de aquella naturaleza sin afeites, crudamente poética, de la primera mitad, lamenta la invasión de estas doradas gentes, producto de un refinamiento industrial que ha visto demasiado en otras partes.*

### «Tu presencia en el tiempo»

*«Tu presencia en el tiempo» sucede a medias entre Madrid y París. Es un libro distinto. Núñez Alonso se muestra aquí ducho en el arte de estimular y sostener la curiosidad del lector a través de un argumento fecundo en recursos novelescos y en sorpresas. Sin exagerar demasiado, casi podría afirmarse que se trata de una novela policíaca, aunque rica en sutilezas psicológicas. Cierto regusto de aristocratismo, un tanto decorativo, parece traernos a la boca el sabor de algunas novelas francesas ya enmohecidas (¿no hay algo aquí que huele a veces a Paul Bourget?), pero nunca está ausente la maestría del narrador ni la consistente humanidad de sus personajes. De todos modos, no encontramos en este libro ni la vigorosa palpitación de «Segunda agonía» ni las hondas inquietudes, tan sutiles, de «La gota de mercurio».*

*Núñez Alonso es un novelista de sólida cultura, de una cultura que no se manifiesta en esas fáciles adherencias discursivas que algunos emparedan regularmente, con arte de pastelero, entre porción y porción de la trama novelesca. La cultura de Núñez Alonso se diluye sutilmente, impregnando las páginas a modo de un sabor que se paladea... Hay aquí algo —nos decimos inmediatamente— que nada tiene en común con el narrar apresurado, liso y ramplón, que muchos consideran como ideal del novelista.*

*Las nuevas aportaciones técnicas logradas en los últimos lustros por los grandes innovadores del género han dejado su huella en los relatos de Núñez Alonso, que ha visto mucho (y asimilado bien) de lo que por esos mundos se escribe.*

*Su manifiesta preocupación por el lenguaje es algo más que el mero cuidado literario por la propiedad y la perfección formal. En todas sus novelas, pero en «La gota de mercurio» sobre todo, el autor siente el problema del lenguaje como materia de expresión artística, y juega con las posibilidades de las palabras para revelar el mundo subconsciente a la manera de un Joyce. Pero nada de ello con exceso o con exageración de innovador, sino con bien meditado eclecticismo.*

*«Segunda agonía», mucho más varia y pintoresca en su panorama humano, revela un menor esfuerzo técnico, pero, en cambio, arrebata al lector con el soplo vigoroso que sacude de toda la obra y la sabrosa poesía que la empapa, sobre todo en su primera mitad. El novelista sabe fecundar su realismo con el manejo de variados recursos expresivos, gracias a los cuales el relato se evade del estrecho marco realista para enriquecerse con amplia gama de poéticas sugerencias.*

*A la hora de trazar el panorama de nuestra actual novela, Alejandro Núñez Alonso tiene que ser calificado, por propio derecho, entre sus nombres principales.*

Juan Luis ALBORG

BIBLIOGRAFIA


M. DELIBES:

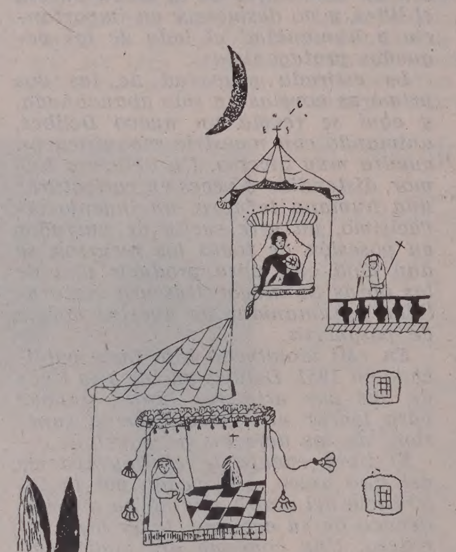
"La sombra del ciprés es alargada". 1.ª edición, 1948. Barcelona. Ediciones Destino.
"Aun es de día". 1.ª ed., 1949. Barcelona. Ediciones Destino.
"El camino". 1.ª ed., 1950. Barcelona. Ediciones Destino.
"Mi idolatrado hijo Sisí". 1.ª ed., 1953. Barcelona. Ediciones Destino.
"La partida" (cuentos). 1.ª ed., 1954. Barcelona. Luis de Caralt, editor.
"Diario de un cazador". 1.ª ed., 1955. Barcelona. Ediciones Destino.

A. NUÑEZ ALONSO:

"Konco". 1.ª ed., Méjico, 1943.
"Mujer de medianoche". 1.ª ed., Méjico, 1945.
"Días de huracán", 1.ª ed., Méjico, 1949.
"La gota de mercurio". 1.ª ed., Barcelona, 1954. Ediciones Destino.
"Segunda agonía". 1.ª ed., Barcelona, 1955. Editorial Planeta.
"Tu presencia en el tiempo". 1.ª ed., Barcelona, 1955. Ediciones Corinto.


## DIBUJOS DE GARCIA LORCA

### Introducción y notas de Gregor[io] Prieto. Afrodisio Aguado, S. A., Madr[id]



*El ojo y la sensibilidad de pintor de Ga[r]cía Lorca son la evidencia de su poes[ía] Pinta:*

*Sobre el rostro del aljibe*
*se mecía la gitana.*
*Verde carne, pelo verde*
*con ojos de fría plata.*
*La noche se puso íntima*
*como una pequeña plaza.*
*... ... ... ... ... ... ... ...*
*Verde que te quiero verde.*
*Verde viento. Verdes ramas.*

*«Si en este romance el verde baña c[on] su transparente color a todos los otros, el romance de la corrida de «Mariana [Pi]neda» nos describe la fiesta como un p[in]tor impresionista, con vibrantes tonos [de] atrevida tonalidad, pintor de aire lib[re] donde todo es luz y color.» (Anota Grego[rio] Prieto en su introducción a los dibujos [del] gran poeta.)*

*Pero ahora ya no es sólo el colorista, s[ino] el dibujante, que traza firmemente un r[os]tro de medalla:*

*Tres golpes de sangre tuvo,*
*y se murió de perfil.*
*Viva moneda que nunca*
*se volverá a repetir.*

*Por supuesto, nadie ignora que Lorca [no] podía contentarse con colores de impre[sio]nismo y acuarela. Manejó igualmente [el] blanco y negro, para sugerir aquellos [pro]fundos y cortados efectos trágicos, que [son] el verdadero tema de su poesía, a veces [por] debajo de una sensualidad florida, cam[pes]tre, o refinada, de estofas y olores ínti[mos]. O, escuetamente, en el luto total de «[Ber]narda Alba».*

*Pero este artista, de tan variados re[cur]sos expresivos, fué también un admir[able] dibujante, no ya sólo con la pluma, [sino] con el lápiz. Precisamente el libro que [rese]ñamos, cuya segunda edición apareció [re]cientemente, está dedicado a recoger [los] dibujos de García Lorca, en poder de a[lgu]nos de sus amigos. De sus dibujos, dij[o el] propio Federico: «Yo he pensado, y [he] hecho, estos dibujitos con un criterio [poé]tico-plástico a plástico-poético, en [justa] unión. Y muchos son metáforas lineal[es o] tópicos sublimados.» Es exacto, pero d[ebe]mos decir que los pequeños trabajos [de] Federico García Lorca soportan la c[rítica] literaria sin sufrir, en la mayoría de [los] casos, en sus calidades plásticas. Un p[rofe]sional de la pintura tiene que admirar [el] rasgo de verdadera fuerza pictórica. Los [hay] tan bellos (y, sin embargo, tan abu[nda]mente literarios), como el titulado «A[...] y de efectos tan escuetamente ceñidos [a la] pura exigencia, de forma y color com[o la] «danza», inspirada en las pinturas pr[ehis]tóricas de Cogul.*

*Cada vez que, por un motivo o por [otro,] vuelve uno la mirada sobre García L[orca] es para sentir un asombro de congoja, [que] a veces produce lo que está tocado p[or la] chispa del genio.*

## LA FOTOSINTESIS

Las posibilidades del estudio de la fotosíntesis de las plantas brinda una perspectiva casi inconcebible. El hombre permanece aun esclavo, en cuanto a su alimentación y a la obtención de muchos productos de origen vegetal, del trabajo de las plantas al realizar la síntesis del carbono utilizando la energía solar. Si esto mismo que hace la planta pudiera hacerse, con poco gasto de energía, en un plano industrial, la agricultura mayor (cereales y otros hidratos de carbono) se convertiría en una práctica anticuada, antieconómica, probablemente, siendo sustituída por la industria alimenticia sintética, con recursos de subsistencia para el hombre mucho más amplios. En eso se está, y los descubrimientos recientes, en el campo de la fotosíntesis, permiten esperar los resultados más asombrosos.

En Londres, Methuen & Co. ha publicado un libro de puesta a punto de la Bioquímica en materia de fotosíntesis, del que son autores Robert Hill y C. P. Whitingham, con el título *Photosynthesis*.

En primer término, los autores exponen la fisiología de la fotosíntesis, según las nociones clásicas en la materia. A continuación, abordan los aspectos bioquímicos del tema.

Se trata del octavo volumen de una nueva serie de monografías dedicadas a una exposición, no demasiado difícil, del estado de la Bioquímica moderna en los diversos aspectos. Cada volumen lo escribe un especialista en la correspondiente rama de esta ciencia nueva y de tan rico alcance.

## PROGENESIS

Se ha llevado a efecto un interesante esfuerzo para estudiar, en una síntesis, lo más completa posible, los factores que determinan las cualidades del futuro ser humano, dentro del estado actual de los conocimientos científicos.

El resultado de este trabajo en equipo es un libro publicado por Masson (París, 1955), con el título de «La Progenèse». El equipo, bajo la dirección del profesor R. Turpin, estaba compuesto por personalidades internacionales representativas de disciplinas tan varias como la antropología, la demografía, la genética, la gametología y la sociología.

La primera parte está dedicada a los mecanismos de la herencia. En seguida se aborda la evolución del patrimonio hereditario en el seno de las poblaciones, en tanto que el estudio de la pareja permite enfocar la cuestión de la genética propiamente médica o demografía familiar.

Catorce capítulos están consagrados al individuo (realización del fenotipo, acción de los factores externos en la estirpe gamética y aptitud para la fecundación).

Después vienen los factores ya de orden social.

Más allá de la urgenesia negativa, puramente esterilizante, se apuntan posibilidades nuevas para construir una verdadera profilaxia progenésica, gracias a los más recientes descubrimientos en diversos campos.

# INFORME ANTOLOGICO DE LA NUEVA POESIA ARGENTINA

**David Martínez, joven poeta argentino, nos ha hecho llegar un "informe antológico" sobre la nueva poesía argentina. Es muy extenso. Invencibles limitaciones de espacio nos impiden publicarlo íntegro. En el dilema de privar a nuestros lectores de datos sumamente útiles para el conocimiento de una de las expresiones culturales de Hispanoamérica o acortar el trabajo de nuestro colaborador, optamos por esto último. Hemos procurado conservar, precisamente, la "información", en lo esencial. De esto no quitamos. Pero si, a pesar de todo, se creyera que quitamos, en todo caso, no añadimos. Quiere esto decir que nombres y valoraciones van por cuenta del "informe", no de INDICE.**

**Empezaremos por anotar algunas noticias acerca del propio David Martínez, nacido en 1921, en la provincia de Corrientes. Su primer libro, "Ribera Sola", apareció en 1945 (Editorial Conducta). En 1949 publicó "Poesía Argentina", libro en el que reune a un grupo de poetas de la "Generación del 40".**

**Ha colaborado en gran número de revistas y en "La Nación". Algunos de sus poemas fueron traducidos al italiano y al inglés. Su última obra se titula "La Tierra Apasionada" (sonetos), y prepara para publicar también "Memoria de un Olvido".**

**Ultimamente, su poesía ha derivado hacia una suerte de equilibrio entre los metros tradicionales y la actitud neorromántica que domina la actual poesía lírica española, en las voces de Pedro Salinas, Jorge Guillén, Luis Cernuda, Emilio Prados y Vicente Aleixandre.**

## 'oetas posteriores a Martín Fierro, 1930

Es cabeza visible y patrocinante lel grupo de 1930 *Arturo Cambours Ocampo*. Estos poetas publican una «Antología de la Novísima Poesía Argentina», tal vez prematura. Continúan aquel movimiento *Ignacio B. Anzoátegui, Alberto Franco* y *Arturo Cambours Ocampo*, cuya modalidad es un «ultraísmo pintorescamente acriollado».

Con independencia de este grupo, iguran *Jorge Enrique Ramponi*, el poeta de la «Piedra infinita», una de as personalidades más fuertes de la írica argentina de nuestros días; *Osvaldo Horacio Donde*, de profunda cristiana inspiración; *Arturo Horacio Ghida*, cuya labor silenciosa y auténtica no ha encontrado aún la difusión que merece, y *Silvina Ocampo*, «diestra en lo formal, pero cuya labor, innegablemente personal y segura, se inclina más bien al período iguiente».

Punto y aparte para *Vicente Barbieri*, de quien se dijo que «se ha quedado sin generación». El poeta de «Número Impar», por su madurez lírica, pertenece a la «Generación del 30», y por la intensidad de su profunda y sostenida obra, a los poetas del «40», nexo entre los de más e treinta y menos de cincuenta años. Este período transcurre a modo de prolongación de los poetas «martinferristas», cuyas voces más salientes, aparte de los nombrados, son *Fryda Schultz de Mantovani, María Villarino, Carlos Carlino, Mario Luis Descotte, Miguel Angel Echevarrigaray*, poetas de contenida concentración strófica y modo clásico; en cambio, *Lydia Lamarque*, la admirable traductora de Baudelaire a nuestro idioma; *Romualdo Brughetti* y *Marcos Victoria* cultivan formas más libres. Aparte, *José Portogalo*, con su «desbordada pasión en la poesía social».

## El grupo del «40»

«Clima» y «atmósfera»: he ahi la aracteristica más saliente, la técnica nás definidora de esta geneación. No os parecen exageradas las palabras e Luis Soler Cañás: «algún día podrá verse con claridad qué rica, qué variada, qué múltiple fué esta generación; cuántos matices y cuántas diferencias de tonos, de acento, de estilo y de contenido nos dan sus principales integrantes».

En casi todos estos poetas se adierte un decidido retorno a moldes lásicos (retorno también operado en España, en la obra de muchos de la Generación del 20»; Rafael Alberti, Gerardo Diego, y en la llamada «del 36»: Miguel Hernández, Luis Rosales, Germán Bleiberg, Luis Felipe Vivanco, etc.), remansándose otros—el «Cancionero», de *Miguel Angel Gómez*, marca la culminación de esta modalidad—en un «neopopularismo» de esencias argentinas, y derivando, los menos, hacia un «surrealismo» de personalísimas vivencias: *Enrique Molina* (h.), con «Costumbres Errantes», *Eduardo A. Jonquieres*, con «Crecimiento del Día» y «Los Vestigios».

Poesía cálida, de una constante y apasionada calidez humana—la poesía del 40»—, que sus integrantes siguen transmitiendo con responsable madurez de voz y de obra.

Pertenecen al 40, desde la hora inicial, y constituyen sus figuras sobresalientes, aparte de los ya nombrados: *Olga Orozco, Eduardo Jorge Bosco, Daniel Devoto, César Fernández Moreno*—que últimamente deriva hacia el vanguardismo—, *León Benarós, Alfonso Solá González, Juan Rodolfo Wilcock, Basilio Uribe, Miguel D. Etchebarne, Juan G. Ferreyra Bassó, Carlos Alberto Alvarez, Roberto Paine, Ana María Chouhy Aguirre, José María Castiñeira de Dios, César Rosales, María Granata, Gregorio Santos Hernando* y *Héctor Villanueva*.

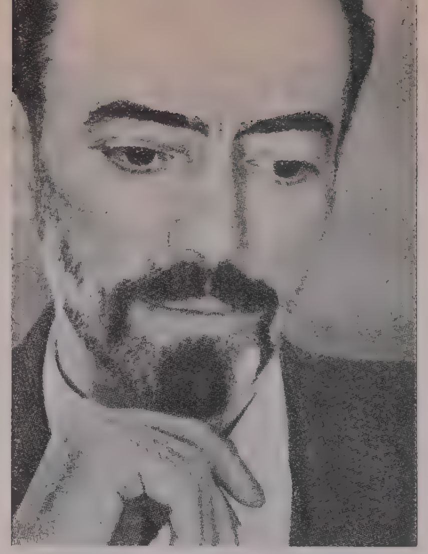
Aunque no participaron en el movimiento desde la primera hora, están incluídos en este período: *Juan Solano Luis, Jorge Calvetti, Guillermo Etchebehere, Martín A. Boneo, Juan Carlos Clemente*, así como el propio *David Martínez*.

## Transición hacia las fuentes modernas y tradicionales

Los poetas de este apartado, donde se perciben algunos ecos de los anteriores, constituyen una como prolongación del 40, a tal punto que a veces —muchísimas veces—se hace muy difícil distinguirlos.

No proceden de grupos organizados, sino más bien de revistas literarias, en gran mayoría de la provincia de Buenos Aires, y el resto, del interior de la República. Por eso, en muchos, es sostenida la vibración telúrica y el acento netamente «neopopular» (*Antonio Esteban Agüero, Manuel J. Castilla*). Otros proceden de la ciudad, y cultivan una poesía de la urbe, con mucho de Olivari (*Mario J. de Lellis*), y algunos, los más contados, un lirismo de corte social, con algo de Neruda y César Vallejo (*Blasetti, Nicandre Pereira, Castelpeggi*), no faltando alguna nota aislada de revelador misticismo (*Joaquín O. Giannuzi*). De ahí que puedan ser perfectamente agrupados por «tendencias».

Hacia este capítulo colocamos la labor de *Mario Binetti, Irma Peirano, José Eduardo Seri, Ernesto D. Marrone, Angel Bonomini, Francisco Tomat Guido, Emma de Cartosio, Raúl Martín Galán, Guillermo Orce Remis, Raúl Amaral, María Isabel Orlando, Américo Cali, Julio C. Díaz Usandivaras, Alfredo Reggiano, Horacio Armani*, la malograda *Ana Teresa Fabani Rivera, Julio César Gancedo, Aurora Venturini, Ana Emilia Lahitte, Horacio E. Guillén, María Elena Walsh*—impregnada de maduración lírica en «Otoño Imperdonable», su libro inicial, pero que no alcanzó frutos definitivos, como era de esperar de talento tan genuino—; *Leda Valladares* y *Jorge Vocos Lescano*, diestro en el soneto, de laboriosa perfección formal, influído en sus comienzos por el ardor de Miguel Hernández, y otros que harían demasiado extensa esta ya larga mención, que muestra otro momento interesante y positivo en el panorama vasto y complejo de la actual poesía argentina.


Vicente Barbieri.

## Hacia las escuelas europeas de vanguardia

Una reacción contra los gustos tradicionales de los anteriores poetas inclina a un nuevo grupo hacia las escuelas europeas que tuvieron auge hace más de veinte años—surrealismo, creacionismo—y, por otra parte, también hacia eminentes voces europeas y americanas de nuestros días: Eliot, Pound, Luc Deaunes y el español Vicente Aleixandre. A estos nombres se suman los de Bretón, Eluard, Huidobro y, en muy pocos, Aimé Cesaire.

«Poetas del inconformismo—se titulan—en abierta rebelión contra los supuestos formales de la poesía, contra las maneras tenidas por prestigiosas, contra las convenciones literarias.» Marca este movimiento la revista «Arturo», aparecida en abril de 1944. En 1948 aparece «Contemporánea», dirigida por *Juan Jacobo Bajarlia*. Desaparece para dar paso a «Poesía Buenos Aires», que reune a los hombres más salientes de esta tendencia: *Edgar Bayley, Raúl Gustavo Aguirre, Jorge Enrique Mobili* y *María Trejo*, así como *Osvaldo Svanascini*.

En torno a las revistas «A Partir de Cero» y «Letra y Línea», se agrupan *Enrique Molina* (h.), *Aldo Pellegrini, Carlos Latorre* y *Eduardo A. Jonquieres*. La segunda de estas revistas cultiva una virulencia contra los escritores de reconocida jerarquía, cuyo tono acusa «a todas luces resentimiento y deplorable quehacer literario».

En un especial estado de misticismo poético, lejos de todo afán de resucitar estéticas bajo rúbrica, por caminos opuestos, dos poetas: *Emilio Sosa López* y *Osvaldo Rossler*.

Como reverso de estas dos excepciones, por la índole de los temas, anotamos el asomo vivo de *Alberto Girri* y *Héctor A. Murena*, también ensayista de «innegable mensaje». Su poesía es «vindicadora y dolorosa». Girri es de «un empeño más vasto», poeta de trágica dureza. Aquí también caben los nombres de *Carlos F. Grieben, Marta Traba, Nicolás Cócaro, Roberto Di Pascuale, Carlos Viola Soto, Alfredo J. Weiss, Eduardo Lozano, Héctor Bianciotti, Mario Albano*, prematuramente fallecido; *Héctor Eduardo Ciocchini, Narciso Pousa, Sergio Leonardo* y *Fernando Guibert*, que «marca la fuerza de un intento hasta ahora desconocido en nuestra lírica».

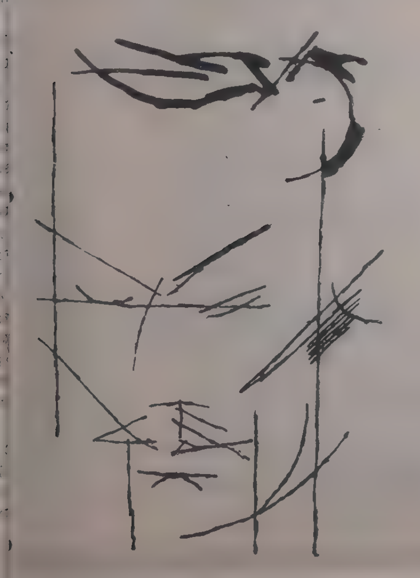
## Los nuevos

David Martínez agrupa a los «nuevos» tomando como criterio su aparición poética y pública entre los años de 1950 y 1955.

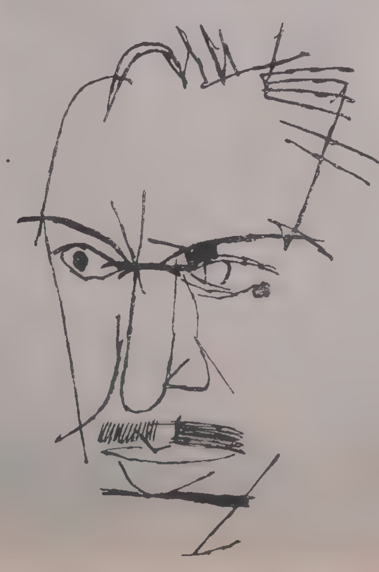
«A toda la inmensa profusión de obras y nombres, vamos a anteponer unos pocos ejemplos, pero sí cabales y seguros en la realización de sus vocaciones: *Alberto Grecco, Elba de Lóizaga, Nyda Cuniberti, Carlos J. Muñiz, Julio Alvarez, Enrique Vidal Molina, Amelia Biagioni, Guillermo Whitalow, Edgar Podestá, Ramiro Tamayo, Julio Eguía Villamayor, Hugo E. Lezama, Dora Malella, Bettina Edelberg, Antonio Requeni, Susana Esther Soba* y, entre otros muchos, *Magdalena Harriague*, hecha al rescoldo feliz de Gabriela Mistral, en su primer libro, y ahora «transitando un camino—inmenso de forma y voz—por donde se siente vibrar la vigilia de las cosas y la dura soledad de la tierra».

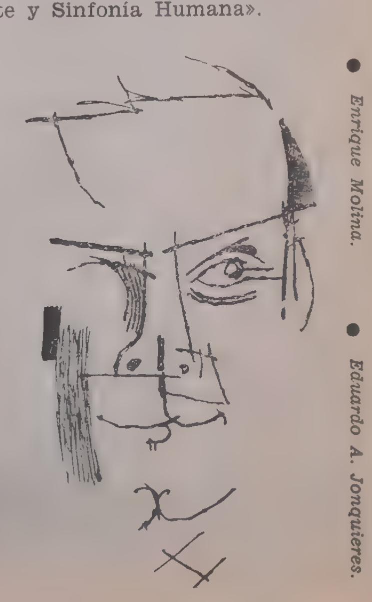
Juan Ramón Jiménez nos legó esta enseñanza: «Sin emoción, sin amor, sin espíritu, poco vale la poesía, por mucho que cueste.» Creemos que en el sector más representativo y auténtico de nuestra poesía actual, principalmente en «los nuevos», se está cumpliendo esta consigna, revestida de perennidad.

Es el caso de *Adela Tarraf*, también surgida en este período, pero con madura inquietud, con un sereno equilibrio. Los temas eternos del existir hallan expresión en el bien templado caudal de su voz. Importante es también su apasionada fluidez lírica, en su libro de próxima aparición, «Creciente y Sinfonía Humana».







Enrique Molina. Eduardo A. Jonquieres.

# CARTA A UN AMIGO DESAPARECIDO

★ ★ ★ ★ ★

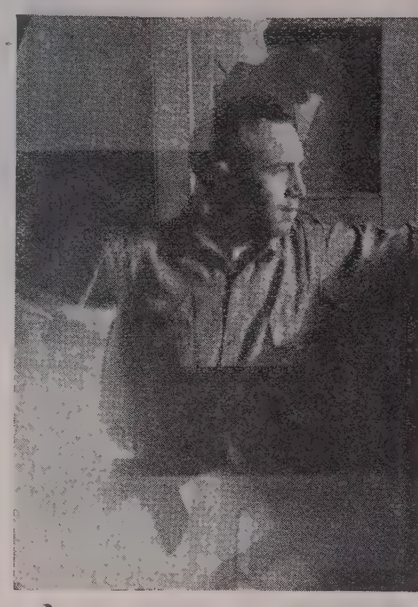
## JUAN MAYOR

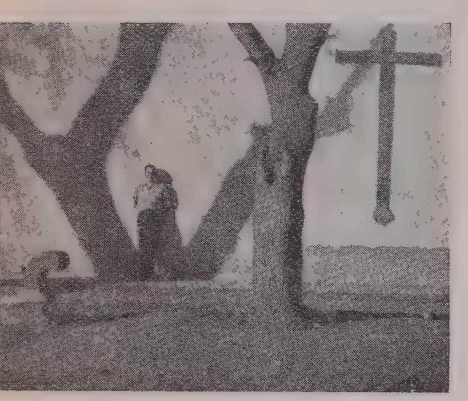
Hemos tenido que *arrancar* la carta que sigue, para publicarla. Su autor se negaba a ello. Su autor es tozudo, voluntarioso e inteligente. Al final ha transigido por..., yo creo que porque le da igual transigir qué negarse a ello.

Esta carta es bien reveladora. Denota el espíritu de la juventud universitaria de hoy, llena de ambición, desengaño, escepticismo y fe. Es muy curioso el estado de espíritu de los universitarios, a quienes espera un camino abierto, ilimitado, para la acción. Por el momento están perplejos y cejijuntos; sienten nubladas apetencias, no ven claro el porvenir, ni lo temen, ni les seduce...

Expresión de ese bullir espiritual intenso sin norte fijo, nos parece la carta que reproducimos. Es la carta de un hombre de acción, transida de acentos líricos. La carta de un intelectual, especialmente dotado para el razonamiento, al que sin embargo algo que no es la razón ni el pensamiento frío le muerde la conciencia...

Juan Mayor dará que hablar, en la vida española contemporánea, bien pronto. Su caso no es el de otros—soy reacio a generalizar—, entre otras razones, porque tendrán su energía, su talento y su desprendimiento. Es un hombre al que no asusta nada, y que le importa todo. Tiene defectos y virtudes contradictorios, y seguridad en sí mismo. Y, sin embargo, no acaba de centrar su «brújula»... En este sentido digo





que es índice de lo que le pasa a otros jóvenes como él, con sus inquietudes y destemplanzas.

Mayor tiene una veta religiosa y razonadora, yo creo que como otros amigos y compañeros suyos. (Resultan desconcertantes ante un observador vulgar, porque son «celtíberos» y «europeos». Han superado la antinomia Unamuno-Ortega, si bien no han hallado todavía una fe consciente, precisa.) Está—Juan Mayor—archidotado para la vida, que desprecia y vorazmente ama y que puede dominar. Tiene veinticinco años. Es licenciado en Filosofía y en Derecho. Ha hecho cuatro mil kilómetros en *auto-stop*. Ha gobernado una revista universitaria y un teatro-club. Es de Salamanca. Tiene el vigor, la salud mental de las gentes de pueblo, el dominio de sí, las dotes de un hombre de ciudad, sin «complejo»... Su rostro es enérgico, como tallado en madera; su estatura, mediana; la voz, grave y simple. Es un hombre de maneras rectas, de tajante conducta. Si le preguntáis, y le obligáis a ello, dice siempre lo que piensa. Ha entendido en seguida las difíciles tesis de Nieto Funcia sobre la Historia, la Política y el Conocimiento, y las explica con soltura y claridad, en una síntesis inteligible. A todo esto hay que unir un aire rústico que le da carácter, y que es expresión de su ser profundo.

Tenemos, los que le conocemos, de Juan Mayor, un aprecio que se trasluce en estas líneas. No es apasionamiento. Creemos que reune todas esas condiciones, sin el peligro siquiera de que él se lo crea, porque lo sabe. En esto también se parece a bastantes de sus camaradas; aunque no todos, como digo, tengan la razón que él...

Si la juventud que ha estudiado en los años que Mayor es de su condición, tiene únicamente sus problemas y es de su estatura mental, debemos felicitarnos de ello. Augura para España un tiempo próximo rico en empresas... Yo creo que es así y espero que sea así. Me gustaría que el lector, y otras personas, compartieran esta opinión. Juan Mayor, de momento, seguiría sonriendo, pensando: «Todo esto son palabras», y obrando como si no fuera así. Porque él sabe que no todo son palabras. Léase la carta que sigue, escrita a un amigo desaparecido; uno de esos amigos que no comprendieron a tiempo que «no todo son palabras»: que hay algo que es vida, vida cardinal y plena, y que es el sentido de esa plenitud lo que hay que hallar, como sea, al precio que sea, sin dejarse morir y sin matarse. La hombría está en vivir, en gastar y salvar la vida dura, seca, que a cada uno nos ha sido dada.

Levanto mi copa por Juan Mayor y los compañeros que como él tienen la vida, una intensa y apasionante vida por delante. Porque España está haciéndose y ellos también...

MADRID, 8 DE JUNIO DE 1956.

*Querido amigo:*

*Hace tiempo que no sé de tu vagabundeo por la vida.*

*Y quiero, en una noche cualquiera, hablar contigo de nuestras viejas cosas. ¡Se fué el tiempo de nuestra incesante charla, de nuestro escozor juvenil, allá entre las piedras y el río de la Salamanca universitaria!*

*No temas; no voy a evocar aquel tiempo y a rendirme a la nostalgia. Todavía no.*

*Pero si te escribo, es porque te necesito. Recuerda nuestras conversaciones sobre el «egoísmo» metafísico del hombre, de la vida y del ser.*

*Estoy solo e ignorante. Pero no quiero serlo ni estarlo. Por eso te llamo y te hablo.*

*Mi peripecia ha cambiado desde entonces... Otros horizontes—¿dónde el azul, Señor?—, otro divagar, otros quereres, otra esperanza...*

*Es curioso. Recuerdo que, hace ya mucho, me decías: «¿Por qué no sigues tu vocación y lo dejas todo? ¿Por qué transiges con la vulgaridad? ¿Por qué te aferras a la seguridad burguesa? En realidad, eres cobarde. Te engañas a ti mismo...», y te sonreías con superioridad, tamborileando con tus inquietos dedos sobre la pitillera.*

*Yo me defendía y me justificaba. ¿Cuándo dejaremos de hacerlo?*

*El caso es que ahora hago lo que tú querías. Vivir sin importarme nada, sin sujetarme a nada, y menos que a nada a la seguridad burguesa del sueldo, de la oposición, del dinero...*

*Sin embargo, ¿sigo mi vocación?*

*Manejo las ideas como si fueran fichas de dominó. Hago innumerables combinaciones. Y no sólo con las ideas. Con la vida, con las gentes, con los sentimientos, conmigo mismo. No adelanto nada. Juego. ¿Pero tiene sentido jugar cuando te acogota la impaciencia de algo que te llena y no sabes qué es? A veces brillan entusiasmos, que no analizo para no matarlos a las puertas del corazón. Otras los meto dentro, tan dentro que los creo y siento vivos. Son los ramalazos de la imaginación, que sacude viejas ambiciones y estupendas ingenuidades.*

*Por supuesto, he dejado de buscar la verdad. «La verdad va desnuda, pero morirá doncella», decía A. Nervo. Sí. Estoy convencido de que sólo se entregará a quien ella elija... ¡Y presiento que es fría como el mármol! Yo simplemente la espero, pero no la busco.*

*Pues ¿qué? ¿Crees, por ello, en mi tranquilidad? No me gusta el vino, ni me «seduce el vicio». Tampoco «adoro la virtud». Ya lo sabías. Me dirás: ¿Y la acción? Quizá la embriaguez de la acción me haga olvidar, me ayude a vivir.*

*Los grandes problemas, los grandes motivos del hombre que tanto hemos rumiado: Dios, el tiempo, la literatura, el destino, la renuncia, la esperanza, el misterio, el amor..., se me van de entre los dedos como agua fresca y huidiza...*

*Uno sigue buscando a Apolo y a Dionisos para vivir. Uno sigue buscando a Dios para descansar. No quiere, ni sabe hacer literatura, ni arte, ni ganar dinero, ni olvidar. No tiene tiempo para nada y desea vivir más allá del tiempo. ¿Dónde está nuestro dolor? ¿Y la propia necedad?*

*A Dios lo buscamos a través de las criaturas. ¿Por qué no nos dejamos de pamplinas y partimos de Dios para encontrarnos a nosotros mismos?*

*La rabia, la pasión desatada, el impulso de otros tiempos se fué. El juego, la esperanza, el agotar posibilidades, se está yendo.*

*¿Qué haces tú? ¿Qué piensas? ¿Cómo sientes? ¿Qué buscas? Preguntas, como ves, directas. Y difíciles. Como las de siempre.*

*¡Querido amigo! Te presiento vagabundo, rondando en tus noches la ventana de la paz.*

*Sobre tu lecho, sobre el balcón, bajo los árboles, paseando al aire, allí estarás tú, y, sin embargo, estarás más lejos. En otro mundo quizá, en las llanuras desconocidas del reino de la posibilidad, quizá tan dentro de ti que te escondas en tus palabras y en tus deseos.*

*Hay que reconocer que hemos sido gente de imaginación. De ahí nuestro interés por la literatura y la filosofía. Sobre todo para esta última. Porque la literatura suele ser pobre camino para tan loca cabalgada. La filosofía es otra cosa. El campo es más extenso. La metafísica es un fuego apasionante que sumerge a la mente humana en el mundo infinito de la posibilidad. Pero ¿quién no se aburre en esa indefinida sequedad estéril?*

*Ya no pienso como antes. No analizo. El quehacer cruel de cazar las cosas y destrozarlas me duele. Pero no sé qué impulso sanguinario y pernicioso me fuerza a seguir.*

*Sigo siendo bastante comprensivo a fuer de comprender cada vez menos.*

*Y hago cosas. Encuentro que ello es la salvación y la vida. Hacer. No por crear, ni gozar; sí, por llenar.*

*Esta noche, querido amigo, he querido llenar mi tiempo haciendo algo, escribiéndote. ¡Pero así es la vida! Haciendo, he caído en el garlito de la reflexión y en la pantomima del charloteo.*

*No se puede desandar lo andado. Lo dejo, pues... También porque el sueño me espera. He de jugar con él. Espérame tú.*

*Y contéstame... ¡Pero... perdón...! Olvidaba que ha tiempo te marchaste una noche de verano, como soñando, hacia otros mundos.*

*Perdóname.*

*Necesitaba hablar contigo, escribirte... Ahora veo que no tiene sentido. Me he dado cuenta, de pronto, que has muerto.*

*Es bien tonto esto de escribir a un muerto sin acordarse de que murió.*

*Y todo porque tan dentro está de uno...*

*Pero es así. Ya nada puedo hacer. Y tan tonto es reflexionar sobre lo que he escrito como romperlo o dejarlo.*

*Es más cómodo dejarlo así, entre los papeles, olvidado...*

*¿Qué me habrá movido a escribirte? ¿Qué me moverá a olvidar todo esto...?*

*Ciertamente me hubiera alegrado el hablar contigo, tu contestación y ¡qué sé yo!... Pero...*

Juan MAYOR.

# Estreno: "ESPERANDO A GODOT"

## NUEVA YORK

Hace unos días se ha presentado en ueva York, por primera vez, la verón inglesa de «En attendant Goot», de Samuel Beckett. «Waiting r Godot», estrenada en Londres el de agosto de 1955, en el Arts Theae, está también, como «En attendant odot», escrita directamente por Sauel Beckett, irlandés de origen. En gunos aspectos, incluso—pongamos or ejemplo el terrorífico Parlamento e Lucky, tan «joyciano» en concepón y estilo—el original inglés puede r considerado como superior al ancés, a pesar de la prioridad croológica de este último, llevado a esna el año 1952 en el teatro Babyne, de París.

¿Cómo ha reaccionado el público e Broadway? ¿Cómo han recibido la ragicomedia» los críticos y los inteectuales norteamericanos? El público, omo en París, como en Londres, aunue un tanto desconcertado, gusta de obra, y ríe, se emociona, se inteesa y, en los casos mejores, piensa. a crítica se apasiona, y los adjetivos, e loa o de censura, alcanzan las más eces el grado superlativo. Los inteectuales, por su parte, se quiebran la abeza tratando de descifrar lo que caso no tenga ningún significado. O los tiene todos?

## L ARGUMENTO

La historia es simple. Dos vagabunos, Vladimir y Estragón, o Didí y ogó, como ellos gustan de llamarse, speran a un tal Godot en un recodo e un camino, junto a un sauce lloón semiseco. Aparecen Pozzo y su riado Lucky; Pozzo, que lleva sujeto Lucky por el cuello con una larga oga, hace que éste baile y «piense» ara entretener a Didí y Gogó. Pozzo Lucky siguen su ruta. Anochece. odot no llega, pero un niño trae un ecado suyo para Vladimir: «El señor odot me dijo que le comunicara a sted que no vendrá esta noche, pero ue, de seguro, vendrá mañana»—dice niño—. «¿Es eso todo?»—pregunta idí—. «Sí, señor»—replica el niño.

Transcurre un día. El sauce ha floecido. Didí y Gogó esperan a Godot. ozzo y Lucky reaparecen notableente transformados: el amo se ha uedado ciego, y el criado, mudo. Siuen su ruta. Anochece. Godot no ega, pero envía un niño con un menaje: «Tienes un recado del señor odot»—dice Didí al niño—. «Sí, seor»—asiente el niño—. «No vendrá ta tarde»—continúa Vladimir—. No, señor». «Pero vendrá mañana». Sí, señor». «Sin falta». «Sí, señor».

## A TECNICA

¿Cuál es la técnica que transforma ta simple historia en algo que conueve profundamente, en algo que quieta y angustia? ¿Qué represenn Didí y Gogó, Pozzo y Lucky y, bre todo, el enigmático Godot?

La teoría de que «Waiting for Goot» es una alegoría cristiana, algo í como una moralidad del siglo xx un «Pilgrim's Progress» de nuestros as, sigue teniendo sus partidarios, pecialmente entre las gentes sajoas. Es indudable que hay cierta ran en comparar a Didí y Gogó con Peregrino de Bunyan, y a Pozzo Lucky con la Feria de las Vanidas; pero el mismo defensor de estos ralelos, el articulista del «Times terary Supplement», apunta inconsentemente hacia un elemento que ntradice su propia interpretación. idí y Gogó—dice—son peregrinos táticos». El peregrinar cristiano, por contrario, es fundamentalmente dimico, si nos atenemos a las teoloas más autorizadas. El cristiano, emás, por muy infinitesimales que s pasos sean, camina hacia una eta clara y segura, y aunque un ismo infinito separa al hombre de Divinidad, la sangre del Cristo sal- este abismo. Incluso Kierkegaard Karl Barth, pese a su heterodoxo entuar de la «otreidad» de Dios, miten que el cristiano camina ha- la Divinidad en su peregrinar reno, y, por así decirlo, «salta» a a.




## REFERENCIA A KAFKA

En este punto, es conveniente traer a colación el «Castillo», de Kafka. Aquí sí puede hablarse de un peregrinar y comparar a K con el Cristiano de John Bunyan. Si es verdad que K no progresa muy de prisa en su camino hacia la misteriosa Autoridad del Castillo, si es cierto que nunca sabremos si llegó a ella o no—es probable que anunque Kafka hubiera terminado la novela, nunca, hubiese aclarado ese motivo—; también es evidente que K «camina». Camina, desde luego, sin ninguna posibilidad de alcanzar su objetivo, pero se aproxima más y más a él cada momento que pasa. La Autoridad del Castillo es el límite inaccesible del caminar progresivo de K; el peregrino kafkiano, como el poeta del Stundenbuch, vive su vida «en círculos que se van dilatando por encima de las cosas», pero podemos tener la certeza de que nunca «podrá cerrar el postrero». K, pues, camina «inmanentemente», mientras que el peregrino cristiano «trasciende» hacia la Divinidad. Didí y Gogó no caminan en absoluto, porque «esperan a Godot».

## DRAMATIZACION DE LA NADA

Un segundo grupo de comentadores ven en la obra de Beckett una dramatización de la nada. «¡No pasa nada, nadie viene, nadie va, es horrible!»—exclama Estragón, sobre un fondo aterrador de silencio.

Esta segunda teoría cala, a nuestro juicio, más hondo. Ambos, los que esperan a Godot en un lugar cualquiera y en cualquier momento, y los que pasan sin esperarle, para resolver sus asuntos, o porque son esclavos; ambos, Didí-Gogó y Pozzo-Lucky, están arrojados igualmente sobre el absurdo. Entre esperar a Godot y no esperarle, no hay ninguna diferencia. Lo mismo da terminar ciegos y mudos, como Pozzo y Lucky, que negarse desde el principio, como Vladimir y Estragón hacen, a ver y a hablar. «¿Qué es lo que hacemos?»—pregunta Didí. «No hagamos nada. Es más seguro» —replica Gogó.

El Theatre En Rond, de París, ha repuesto recientemente «Huis Clos», de Sartre. Esta obra sartriana impresiona por su rotundez «parmenídica», haciendo resaltar la plenitud ontológica del «en-soi» contrastado con el no-ser del «pour-soi». Porque «Huis Clos» es fundamentalmente una dramatización del Ser y la Nada. «En Attendant Godot» está más cerca, sin ninguna duda, del nihilismo existencialista de Sartre que del absurdo kafkiano, aunque en algunos aspectos pueda parecer lo contrario. Ahora bien, téngase esto en cuenta: los medios empleados por Sartre y Beckett para crear la atmósfera de absurdo y de nada son, la mayoría de las veces, distintos, y proceden de dos tradiciones literarias diversas. Un análisis de las coincidencias y divergencias de «Huis Clos» y «En attendant Godot» nos llevaría demasiado lejos, y este no es el lugar apropiado de hacerlo. Limitémonos, aquí, a echar un vistazo a algunos de los recursos que utiliza Samuel Beckett para crear tan eficazmente la susodicha atmósfera.

## FUERA DEL TIEMPO

A varios grupos principales pudiéramos reducir tales recursos. Llamaremos a los del primer grupo procedimientos de «indeterminación espacio-temporal». Para empezar, la cita con Godot, si es que hubo tal cita, no tiene lugar acordado ni fecha señalada. No sabemos, además, si Didí y Gogó esperaron a Godot antes del acto primero, ni si el acto segundo transcurre realmente el día siguiente al acto primero. No es seguro que Vladimir y Estragón esperen en el mismo sitio en los dos actos, ni que el mensajero del primer acto y el del segundo sean el mismo niño. Y así sucesivamente.

Todo transcurre fuera del Tiempo —valga la paradoja—. Porque si los lugares, los objetos y aun las personas son indiscernibles en «Esperando a Godot», quedando así indeterminado el espacio-tiempo de los acontecimientos, esto es, en definitiva, para trascender el Tiempo, para liberarnos de la temporalidad de nuestra existencia, haciéndonos caer de bruces en el Ser y la Nada. «¿No me han atormentado ya bastante con su maldito tiempo?»—grita Pozzo, enfurecido—. Es abominable. ¡Cuándo! ¡Cuándo! Un día, ¿no es eso bastante?, un día como otro día cualquiera, un día se quedó mudo, un día me quedé ciego, un día nos quedaremos sordos, un día hemos nacido, un día moriremos, el mismo día, el mismo segundo, ¿no es eso bastante?» Y añade, con más calma: «Paren a horcajadas sobre la sepultura, la luz relumbra un instante, luego es de noche una vez más.»

Hemos topado con la Muerte, hemos topado con nuestra Nada, hemos topado con el Ser. De aquí, la angustia, o, si se prefiere, esto es la angustia, esto es la náusea ontológica.

## EL CHOQUE CON LA MUERTE

Otro grupo de procedimientos acentúan, precisamente, el choque con la Muerte. Didí y Gogó se sienten tentados de continuo a ahorcarse en el sauce semiseco, y ven en el suicidio una buena solución si Godot no llegara. «¿Qué hacemos ahora?»—pregunta Vladimir—. «Esperamos»—contesta Estragón—. «Sí, pero mientras esperamos»—aclara Didí—. «¿Qué tal si nos ahorcamos»—propone Estragón—. Al final del acto segundo es Vladimir el que dice: «Nos ahorcaremos mañana, al menos que Godot venga.» «¿Y si viene?»—interroga Estragón—. «Estaremos salvados»—afirma su amigo.

Y esta frase nos lleva a un tercer grupo de recursos, basados en el uso de expresiones y metáforas religiosas empleadas «equivocamente». En particular, Beckett se esfuerza en confundir y tergiversar los conceptos de condenación y salvación: «Uno de los ladrones se salvó—comenta Didí—. Es un porcentaje razonable.» «Dos ladrones fueron crucificados al mismo tiempo que nuestro Salvador—explica a Gogó—. Se supone que uno se salvó y el otro se... (busca la palabra contraria de salvación)... condenó.» «¿Cómo es que de los cuatro evangelistas, solamente uno habla de que un ladrón se salvara?—se pregunta—. Los cuatro estaban allí, o cerca de allí, y sólo uno habla de que un ladrón se salvara.» Cuando Pozzo, caído en el suelo, pide socorro desesperadamente, Estragón le llama Abel, primero, y Caín, después, recibiendo en ambos casos contestación; esto hace exclamar a Gogó: «Él es toda la Humanidad.»



## EJEMPLOS SOBRE EL TEXTO

El mensajero del final del primer acto tiene con Vladimir el siguiente diálogo, muy significativo, respecto a lo que nos ocupa:

—«¿Trabajas para el señor Godot?» —«Sí, señor.»

—«¿Qué es lo que haces?» —«Guardo los cabritos, señor.»

—«¿Es bueno contigo?» —«Sí, señor.»

—«¿No te pega?» —«No, señor. No me pega.»

—«¿A quién pega?» —«Pega a mi hermano, señor.»

—«¡Ah! ¿Tienes un hermano?» —«Sí, señor.»

—«¿Qué es lo que hace tu hermano?» —«Guarda las ovejas, señor.»

—«¿Y por qué no te pega a ti?» —«No lo sé, señor.»

—«Debe de tenerte aprecio». —«No lo sé, señor.»

El mejor ejemplo, empero, del grupo de procedimientos de «equívocos religiosos» nos lo proporciona el diálogo paralelo del anterior, entre Vladimir y el niño del segundo acto, acaso el mismo niño primero, acaso un hermano gemelo.

—«¿Qué hace él, el señor Godot?» (Silencio.)

—«¿No oyes?» —«Sí, señor.»

—«¿Bien?» —«No hace nada, señor.» (Silencio.)

—«¿Cómo está tu hermano?» —«Está malo, señor.» (Silencio.)

—«¿Quizá fué él quien vino ayer?» —«No lo sé, señor.» (Silencio.)

—«¿Tiene él barba, el señor Godot?» —«Sí, señor.»

—«¿Rubia... o negra?» —«Creo que es blanca, señor.» (Silencio.)

—«¡Cristo tenga misericordia de nosotros!» (Silencio.)

El descubrimiento de que Godot tiene barba, y de que acaso sea una barba blanca, no nos hubiera sumido en ninguna atmósfera de angustia sin esta exclamación última. Lo que nos sobrecoge del pasaje citado son las resonancias religiosas del clamor de Vladimir, que hacen cobrar valor a un hecho tan trivial en sí como el encanecimiento de la barba de Godot.

No insistimos más sobre este punto, aunque no es necesario rebuscar mucho para encontrar múltiples ejemplos semejantes a éste a lo largo de los dos actos de «Esperando a Godot». Ha sido la abundancia de fraseología e imaginería pseudocristiana lo que ha hecho creer a los críticos mencionados al comienzo de esta charla que la obra de Beckett es una alegoría cristiana, donde Godot simboliza a Dios, Didí y Gogó a los cristianos y Pozzo y Lucky a los humanos apartados de la fe. Este punto de vista, un tanto superficial, confunde el método con la intención.

## LOS RECURSOS CIRCENSES

Y nos queda ahora un cuarto grupo de recursos, a los que denominaremos «circenses». Ha habido en los últimos años un renovado interés por el circo; en los campos más diversos de la cultura, el tema circense ha pasado a primer plano. No sólo los psicólogos, los educadores, los sociólogos y los psiquiatras, cuyo interés por el circo ha de estar forzosamente condicionado por los objetos formales y materiales de sus ciencias, sino también los artistas, que se encaran directamente con las realidades, han dirigido su atención hacia este espectáculo, tan elemental y tan profundo. El gran Tomas Mann dedicó al circo, en su última novela «Las confesiones del aventurero Félix Krull», algunas de las páginas más bellas que salieron de su pluma. Picasso, en su serie de dibujos «El Pintor y la Modelo», identifica en muchas ocasiones al artista con el payaso, autorretratándose, incluso, vestido de «clown». La última exposición de Bernard Buffet tuvo como asunto el circo, y dejando aparte su discutible calidad pictórica, fué la expresión plástica de cómo la actual generación parisina ha descubierto matices nuevos en un tema tan caro a la escuela de París.

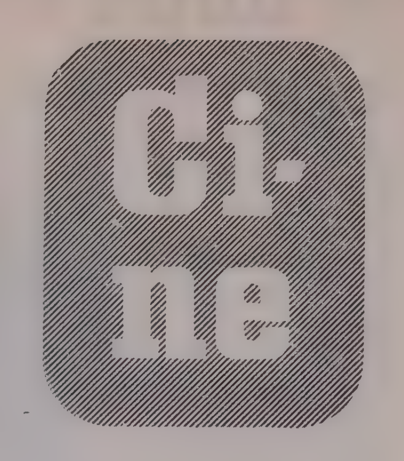
El número cuatro de «Revista Española» publicó una comedia en dos actos de Juan Benet, cuyo motivo central era el intento, indefinidamente repetido, de un salto mortal extraordinario. «Max», anterior a la pieza de Samuel Beckett, es un curioso antecedente, en algunos aspectos, de «En attendant Godot». Día tras día, año tras año, lustro tras lustro, durante cuarenta años consecutivos, Max, el Genio del Tiempo, el Mago del Aire, el Príncipe del Espacio, trata inútilmente de llevar a cabo el «Paso

(Pasa a la página siguiente.)

# LUCES DE LA CIUDAD

La mejor manera de no repetirse, es decir siempre lo mismo. Exactamente lo mismo, mientras se cree válido. Y si no, callarlo definitivamente. Nunca pretender la renovación de lo caduco con la forma nueva, que lo actualice. Se notará lo muerto bajo la máscara de la moda. Y llevará dentro la resonancia de lo repetido.

Sobre *Luces de la ciudad*, estrenada en 1931, reestrenada en 1950 y ahora, en 1956, prefiero reproducir fragmentos de un capítulo de mi libro *Charles Chaplin. El genio del cine* (Buenos Aires, 1941-42). Libro tan absolutamente agotado, que estas páginas pueden pasar por inéditas.




«En esto llegó a un camino que en cuatro se dividía, y luego se le vino a la imaginación las encrucijadas donde los caballeros andantes se ponían a pensar cuál camino de aquéllos tomarían».—*Cervantes.* «Don Quijote de la Mancha».

## LAS TRES AVENTURAS DE CHARLOT

La quimera del oro, El circo *y* Luces de la ciudad*—que se suceden después—, forman un grupo con caracteres propios. Chaplin emplea ocho años en hacerlas. Son su obra de plenitud, sus grandes obras capitales, de enorme aliento. A partir de ellas se centra, tácitamente, la denominación de «la obra de Charles Chaplin».*

*Entre sus films anteriores hay obras maestras, igualmente logradas y perfectas. Pero las obras maestras también tienen dimensiones y se valoran por la relación entre la consecución y el propósito. Perfectas obras magistrales de la literatura son* Bola de sebo, *de Maupassant, y* Los Hermanos Karamazoff, *de Dostoiewsky, por ejemplo; pero hay una envergadura en el designio que las da sus definitivas dimensiones. Y entre los films que se inician con* La quimera del oro *y los anteriores de Chaplin, existe, generalmente, esta misma proporción.*

*Charlot ha entrado en el alto clima de lo trágico puro, y todo adquiere nuevo tamaño y significado. Los resortes cómicos pierden su valor propio, y sólo son lo que pueden representar en la vida de Charlot. la mirada que equivocadamente toma para sí en* Cura de aguas *es un chiste, mientras que en* La quimera del oro *el mismo recurso cómico es un drama. Sus enemigos de siempre—el gigante, el policía, el ladrón, las máquinas, las trampas que la vida le tiende—no tienen ya fuerza intrínseca, individualizada y definida, sino que son simples expresiones de algo superior, que está tras de todo: el universo. Charlot no tiene ya rivales concretos que le hostiguen por causas concretas: su rival es la fatalidad —gran motor de la tragedia clásica—que está tanto en el mundo de fuera como en el alma humana. Todo—o casi todo—en estas películas es ya conocido, ya empleado en sus films anteriores. Pero todo es nuevo, porque tiene una dimensión sobre la suya propia: la expresión de la tragedia.*

*Y frente a la tragedia íntegra y desnuda, las andanzas de Charlot se transforman en gran aventura. «En habiendo andado como dos millas, descubrió Don Quijote un tropel de gentes...»*

. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . .

### LA QUIMERA DEL ORO (1925), EL CIRCO (1928)

*con su final famoso:*

*Su último fracaso le convence de la inutilidad de su amor. No sólo renunciará a él, sino que irá más allá del desinterés: hará que la muchacha se case con el atleta. El circo se va y Charlot se queda. Pasan los carromatos que parten, y se pierden a lo lejos. En la llanura vacía, sólo subsiste la huella redonda que dejó el circo en la tierra... Y en medio de este círculo, está Charlot, más solo que nunca, contemplando un trozo de viejo cartel, como un recuerdo. Lo arruga, lo estruja lentamente y le da una patada, «la patada de Charlot», la patada al destino, a la vida, a todo. Y echa a andar por la planicie, mientras la pantalla se cierra lentamente en torno a su figura diminuta.*

### «LUCES DE LA CIUDAD»

*También otros tres años más tarde recoge a lo largo de todo el film este momento final de* El circo: *más que una película dramática es una obra patética. Hay una espada constantemente levantada sobre la cabeza del vagabundo: la felicidad, que forzosamente se ha de desvanecer un día. Y esta tensión domina el film y relega lo cómico a un segundo orden.*

*Se inaugura un gran monumento. Charangas, discursos, autoridades, sombreros de copa, multitud: retórica vacía de la vida. Al descorrerse el lienzo, en los brazos de la enorme estatua, que blande su espada simbólica, está dormido Charlot: la vida sin retórica. Escándalo; la pompa de jabón de la fiesta oficial se ha roto.*

*Charlot es aquí el vagabundo puro, que no hace nada, que no emprende ni desea nada. Vaga. Para cruzar una calle, obstruida por la circulación, entra por la portezuela de un auto y sale por la otra. Este golpe de portezuela engaña a la vendedora de flores—que lo cree un cliente rico—, y le ofrece su mercancía. Charlot se emociona. Es que la vendedora es ciega. De este equívoco, bello como un cuento oriental, hace Chaplin su espada de Damocles.*

*Hace creer a la vendedora ciega en su riqueza y, para mantener la situación, hasta trabaja. Son felices, y por vez primera Charlot proporciona una gran ilusión a una mujer.*

*El suicida borracho, que en vez de arrojarse al río tira a Charlot por equivocación. Surge la amistad entre este caballero, siempre ebrio, y el pobre vagabundo. Cuando el «gentleman» está borracho ve en Charlot a su mejor amigo, su amigo del alma, al que abraza, lleva a su casa y colma de regalos. Pero cuando está sereno, no lo reconoce y lo expulsa de su lado. Segundo equívoco, lleno de posibilidades cómicas, como el primero lo está de patetismo.*

*Con los dos se va trazando la película, sobre dos cauces en apariencia paralelos, pero que vendrán a concurrir en un punto: la pobre vida de Charlot. El caballero rico, en un ataque de alcoholismo y en el equívoco de un robo, llevará a Charlot a la riqueza y éste se la llevará a su vez a la florista ciega, para que pueda recuperar la vista. Pero Charlot irá a la cárcel.*

*La salida de Charlot de la cárcel pone el gran acorde final en esta tensa sinfonía. Es un vagabundo estremecedor, con los faldones de la camisa que le salen por los fondillos del pantalón. Los chicos se agarrarán a ellos, y Charlot se defenderá penosamente, con un ademán de cansancio y amargura, casi de ira, donde se desnuda su alma. Y de pronto ella, ella, bien vestida, con un hermoso puesto de flores. Ella, más resplandeciente que nunca, que lo contempla con la mirada que Charlot le dió a cambio de su prisión. El la mira también, embelesado, con una brillante sonrisa triste. La muchacha no lo reconoce con su mirada nueva, pero sí con sus manos de los días del idilio feliz. Asombro. Charlot comprende: es la catástrofe, es la piedad, es lo imposible. Y sigue sonriendo, como si llorase. Todo el universo está en esta sonrisa y en esta mirada. Es el drama, que comienza ahí, mientras la película acaba sobre el primer plano de este gesto, el más grande gesto. El gesto genial.*

*En estas tres aventuras, Charlot da a su mundo resonancias de epopeya, frente a la cual su figura se transforma en héroe y su vida en símbolo. Ha creado algo que está sobre él y sobre su aventura: una idea, un valor. Lo que pudiera llamarse el «charlotismo», como Don Quijote creó el quijotismo. He aquí una nueva frontera—la generalización—, ante la que ya no puede detenerse, porque es una idea superior a él, la que le mueve y empuja. La que ha de abrir, por sí sola, ante los pasos de Charlot, un nuevo camino: el camino de la época.*



● El hombre superfluo, el hombre desplazado

## 1956, Y AHORA...

**Charlot, al verte veinticinco años después, tras de muerto y resucitado en otros avatares—Verdoux, Calvero—, hay que preguntarte: ¿De dónde sales, a qué mundo perteneces, quién eres? ¿Quién eres tú, vagabundo, vago, libre, soñador, sentimental, generoso, tímido, bueno...? ¿Quién eres tú, sin clase, sin patria, sin raíces, sin ambición, sin codicia, sin odio, sin dinero, sin hogar, sin nada..., y sin desearlo? ¿Quién eres tú, ser estrafalario, indefinible y angélico?**

**Con tu vieja aventura sentimental, folletinesca, emocionante y tierna, las gentes del mundo entero lloran y ríen, como hace un cuarto de siglo. Pero hoy te comprenden mejor que entonces, porque han pasado veinticinco años, precisamente éstos, con su pesada carga destructora. Las gentes te comprenden quizá mejor que nunca. Entonces, ¿quién eres, Charlot?**

**Eres el hombre, en su prístina esencia; hoy más que nunca, todos nos reconocemos en ti. Más aún, nos soñamos. Más aún, nos añoramos. Porque eres el hombre, eres eterno.**

MANUEL VILLEGAS LOPEZ

● El gran gesto final de «Luces de la ciudad».





---

# "ESPERANDO A GODOT"

*(Viene de la página anterior.)*

del Vacío», «un espectáculo que pasa de lo extraordinario a lo misterioso». En su penúltimo intento, en su última actuación, Max consigue al fin su «conocido» salto (lo cual pasa inadvertido para todos, menos al Empresario, la única persona que nunca perdió la fe en el Genio del Aire, y vió su triunfo postrero). El buen Max se mata pocos segundos después, cuando intenta repetir el «Paso del Vacío», para calmar a un público irritado porque no presenció la acostumbrada caída del artista.

Solamente Estragón cree en Vladimir, y espera con él a Godot, día tras día, año tras año, lustro tras lustro, venciendo heroico su sospecha de que Godot no llegará nunca, o de que acaso Pozzo y Godot sean, en definitiva, la misma persona. Pero Max realiza su salto, y Godot no llega nunca, o más bien, si se prefiere, llega el día siguiente de cualquier día.

## LOS PAYASOS

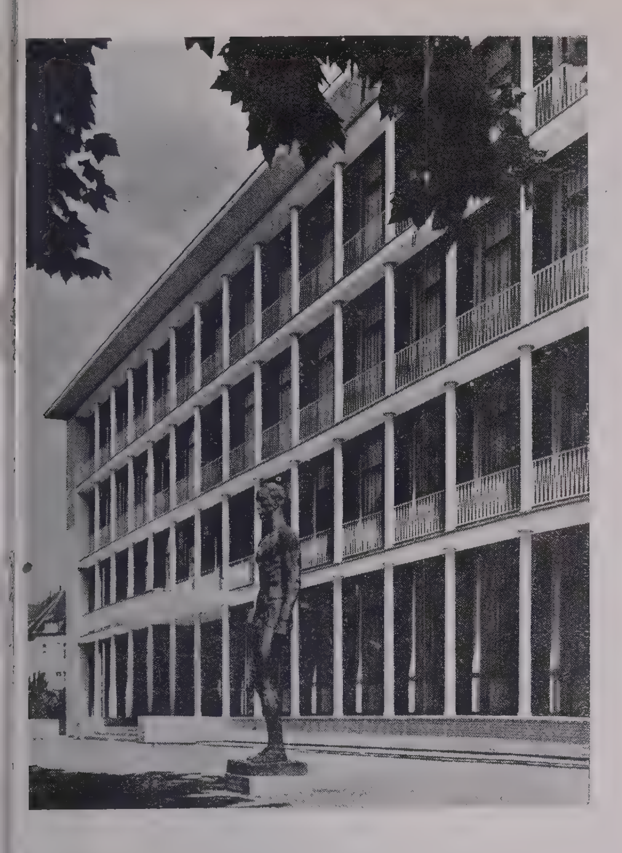
En muchos momentos, Didi, Gogó, Pozzo y Lucky se comportan en escena como auténticos payasos. No sólo sus dichos, sino aun sus hechos son los característicos de la tradicional payasada; hay mordiscos, bailes grotescos, cambios de sombreros, tropezones, salidas precipitadas al excusado, pantalones que se caen... La relación entre Pozzo y Lucky es, en esencia, la típica relación «clown»-tonto, llevada a su última consecuencia. Lucky va cargado torpemente con una pesada maleta, una cesta, una sillita plegable y el enorme gabán de Pozzo. Este, que, según dijimos, sujeta a su criado con una soga, le insulta de continuo, le ridiculiza y le manda hacer gracias para los presentes. Didi y Gogó también son, bien mirado, otra pareja de payasos, donde la relación «clown»-tonto se da igualmente, pero acentuando esta vez la camaradería de uno y otro payaso, en lugar de hacer resaltar su oposición. No obstante, Vladimir, con sus pretensiones filosóficas y señoriales, es un payaso elegante y cultivado, y Estragón, rudo y cínico, es el eterno rústico. Un actor de variedades, el cómico Bert Lahr, el león cobarde de «El Mago de Oz», ha sido precisamente quien mejor ha interpretado hasta el momento, según nuestras noticias, el papel de Gogó.

Llevando la pista a la comedia seria, Beckett pone al descubierto el payaso que hay dentro de cada uno de nosotros, la payasada que hay detrás de toda empresa humana. Es el payaso, esa criatura del absurdo, ese hijo de la apariencia, el mejor símbolo de lo humano. La esperanza, el ser, la apariencia, la angustia, la nada, la muerte. Estos son los temas de «En attendant Godot».

«¿Estaba yo durmiendo mientras los otros sufrían? ¿Estoy dormido ahora? Mañana, cuando despierte, ¿qué diré de hoy? ¿Que con Estragón, mi amigo, en este lugar, hasta la caída de la noche, esperé a Godot? ¿Que pasó Pozzo con su criado y nos habló? Probablemente. Pero en todo ello, ¿qué verdad habrá?» —reflexiona Vladimir—. Y añade: «A horcajadas sobre la sepultura y un parto difícil. Abajo en la fosa, lánguidamente, el sepulturero aprieta los forceps. Tenemos tiempo de envejecer. El aire está lleno de nuestros gritos.»

FRANCISCO PEREZ NAVARRO

# La arquitectura de nuestro tiempo






## UGESTIONES EN TORNO A UNA EXPOSICION ALEMANA

La arquitectura es, de todas las artes, que expresa con mayor fidelidad el píritu de una época. La arquitectura por su propia naturaleza, un arte rio; no en el sentido de que todos los quitectos tengan que ser forzosamen- personas serias o de que tal o cual es- arquitectónico tenga que ser absolu- mente riguroso, sino en el sentido de e, siendo la arquitectura un arte cons- ctivo en su propia esencia y no per- tiendo la recta construcción las bro- s o los caprichos que permiten (al nos en apariencia) las otras artes, es- por lo mismo fuera de su ámbito un fin de posibilidades triviales y de pu- s juegos de la fantasía que el capri- o de los artistas o el afán infantil de vodades tolera en otros campos del te: en la pintura, verbigracia, en la cultura o en la música.

Lo primero que hace falta para que a casa o un puente estén bien cons- idos es que puedan tenerse en pie. Si lo están, los edificios se vendrán aba- El estudio profundo de las leyes que en la materia y la ordenación de las erzas naturales es fundamental en la quitectura; por donde, ese arte viene ser arte realmente científico.

Sin embargo, la pura y simple necesi- d que impera en la construcción no tá reñida con el apetito de libertad e es inherente al espíritu. Si libertad necesidad juegan en todas las esferas la vida y en todas las esferas del te su tremenda batalla, aquí, en la quitectura, esa batalla es la más re- da de todas y la que exige en los ntendientes un mayor aliento a la vez e una mayor vocación.

Cálculo y fantasía, sentido del orden instinto de evasión han de ir en la quitectura aliados si se pretende ob- ner una «obra maestra», una obra que a al propio tiempo la expresión del den que gobierna el cosmos natural del que gobierna el cosmos del libre píritu.

Esa lucha entre espíritu y materia, en- libertad y necesidad es, secretamen- el motor de todas las actividades hu- anas, las ciencias y las artes, el amor el pan de cada día; pero esa lucha el ámbito propio del arte arquitec- nico adquiere un significado especial: s masas, la materia, la magnitud, el elo, etc., etc., no son aquí puras en- lequias metafóricas o simples elucu- aciones de la imaginación, sino duras pesadas realidades, que es menester anejar con tino y desenvoltura y con rigor infinito si se aspira a lograr la enitud de la obra concreta. No es lo ismo la maqueta de la Puerta de Al- lá que la Puerta de Alcalá, que está í, en la plaza de la Independencia. En la maqueta, si acaso, estaría presente el puro espíritu; en la Puerta, la emoción la producen: el espíritu, presente en la forma, y la fuerza—digamos bruta—de las masas, hechas con materia real. En la feliz o desgraciada alianza entre lo que pide el espíritu y lo que pide la materia, en que se logre o no un armonioso equilibrio entre ambos factores reales estará o no la consecución de una obra arquitectónica determinada.

* * *

La organización y estilo de la vida moderna, así como las crecientes necesidades que impulsan hacia adelante el orden social, prestan a la arquitectura actual un sello y un carácter que la alejan de una posible definición de ella como «un arte puro». El arquitecto está sometido más que nadie a lo que reclama su tiempo y ha de ajustar sus concepciones a las necesidades de su tiempo. Y todavía más: si aspira a ser lo que verdaderamente constituye su destino, habrá de ser también un «pionero», un explorador y preparador del futuro.

Hoy, el advenimiento a la vida de las ingentes masas proletarias, que permanecían irredentas, sin casa ni hogar propio, sin las posibilidades de cultivarse en centros educativos ni de asistir a espectáculos o de tomar parte activa en todos los torneos deportivos o políticos, como los que hoy le ofrece la profunda transformación social que se está operando en el mundo entero, confiere a la arquitectura una significación peculiar y trascendente, que desborda la pura esfera del hacer artístico o científico para adentrarse de lleno en el campo político y social.

No basta hoy con que un arquitecto tenga excelentes ideas acerca de la construcción y el estilo, estéticamente hablando, sino que es menester que tenga también y que sienta en el fondo de su corazón la importantísima función social a la que está llamado por su época.

Es en este punto, a nuestro entender, donde difieren de veras los grandes arquitectos y auténticos maestros del arte y los pequeños y vulgares arquitectos, aunque sean unos discípulos aventajados: los grandes lo son por su pasión y su generosidad, que les permite comprender profundamente las necesidades de su tiempo (las necesidades de su tiempo, que son en gran medida las necesidades de sus propios semejantes y prójimos) y tratar de hallar un remedio para aquellas necesidades. En virtud de esta pasión y de esta generosidad los grandes inventan, descubren, nuevas y más fecundas fórmulas. Los pequeños se limitan a seguir el camino trillado o a hacer una fortunita.

En este sentido, yo no considero grande de verdad a aquel arquitecto que concibe una obra simplemente monumental o de suma belleza, pero que se olvida de lo que su época está pidiendo a gritos. Así, un arquitecto capaz de imaginar pequeñas casitas o viviendas para la mayoría, de tal manera que satisfagan las necesidades de su tiempo en simplicidad de construcción, en original estructura o en superior ligereza de materiales, o de otro modo, puede ser mayor arquitecto, en el sentido en que estamos hablando, que otro que conciba o construya una gran catedral o un bellísimo arco de triunfo.

Esto, naturalmente, hay que entenderlo rectamente, y no quiere decir, en modo alguno, que quien construya la catedral o el arco de triunfo sea forzosamente un mal arquitecto, sino solamente que la grandeza la da aquí la amplitud de visión y la comprensión para acercarse a lo que realmente exige nuestra época y los tiempos que han de venir.

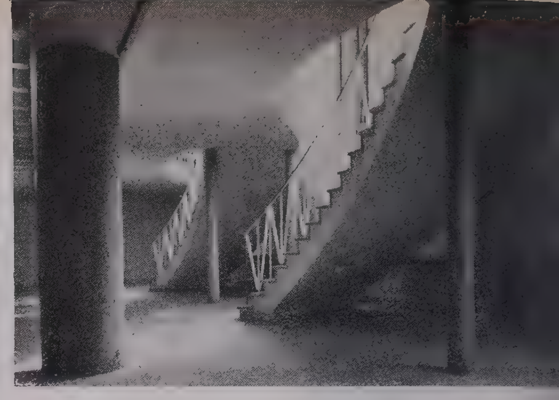
Es preciso de todo punto que un arquitecto sea un ambicioso del futuro, que sea un revolucionario apasionado, además de ser «un hombre de su tiempo», pues nadie que sea verdaderamente de su tiempo puede estar conforme con su tiempo, y menos hoy, en que las revoluciones científicas y los progresos técnicos anuncian una posibilidad de vida

(*Pasa a la página siguiente.*)









(*Viene de la página anterior.*)

más alta y más libre para el porvenir. Hay que ambicionar esa vida para el mayor número. Y conste que no estamos haciendo propaganda en favor de ninguna «democratización de la cultura», que eso es otro cantar y habría que tratarlo aparte. Hablamos, sencillamente, de la ingente y maravillosa función política, de humana redención, que el destino ha querido reservar a los arquitectos en nuestra época.

* * *

El conjunto de la exposición de arquitectura alemana presentado en el salón del Museo de Arte Moderno, de Madrid, se caracteriza, en nuestra opinión, por ese deseo de estar los arquitectos que en ella figuran todo lo posible «a la altura de su tiempo».

Yo no diré que todos lo estén en el mismo grado, ni tampoco que esas arquitecturas suyas constituyan por sí mismas un logro definitivo; pero sí diré que se advierte, en un más o en un menos, en todos, el deseo y la ambición de satisfacer y dar cumplimiento a las necesidades y postulados imperantes en nuestra época, y también una ambición muy laudable de anticiparse y de preparar el camino del futuro.

La sencillez de las líneas y la desnudez de los diferentes cuerpos, articulados en un orden de estructura estrictamente funcional, desprovisto casi en absoluto de ornamentalidad, dan a todos aquellos edificios y construcciones un aspecto por entero desemejante de aquel otro que estábamos acostumbrados a contemplar en nuestras ciudades españolas desde la infancia. Aquí todo es desnudo, todo es—o pretende ser—pura línea, pura constructividad, con vistas al cumplimiento de la función que el edificio (casita, puente, catedral o teatro...) ha de desempeñar en cada caso. Nada de aquellas «tartas» adheridas a la construcción, que podemos ver, verbigracia, en tantos y tantos edificios de nuestra madrileña Gran Vía, construídos, poco más o menos, por la misma época. Aquí todo es desnudo, austero, funcional.

Esa palabra, «funcional», es ya sabido que es como el «leit motiv», y casi me atrevería a decir que como el tópico de la que llamamos arquitectura moderna. Cualquier alumno de la Escuela de Arquitectura o cualquier mediano aficionado a las cosas de arte la puede emplear hoy sin la menor vacilación. Es una palabra que se ha hecho familiar. Pero ¿se ha hecho igualmente familiar el sentido originario y verdadero de esa palabra en todos cuantos la emplean a troche y moche?

El culto a la desnudez y a la simplicidad, por la simplicidad y por la desnudez mismas, es hoy un postulado del arte en general, que ya casi nadie discute. Los más adocenados pintores y escultores se saben ya de memoria esa canción y la aplican, como una teoría incuestionable, a sus cuadros y esculturas. En el caso de los arquitectos, como es lógico, ese postulado es aplicado todavía con mayor intensidad. Los «críticos de arte» (permítame el lector entrecomillar humorísticamente esa locución acuñada) lo usamos también como un «ritornello» de fácil manejo y de utilización acomodaticia.

Como pasa siempre que una idea grande, cualquiera que ella sea, se hace del dominio de la mayoría, se corre el peligro de que esa idea pierda su original y auténtica virtud: aquella por la que se engendran las cosas desde el fondo, igual que en un organismo vivo, y no como un simple producto manufacturado. La idea de «función», lo mismo que la idea de «simplicidad, desnudez y austeridad en el arte», está a punto de pasar—si es que no ha pasado ya—de ser una idea «original» a ser un simple «producto manufacturado».

En consecuencia, el uso y el abuso que se puede hacer de esa idea o ideas, de tan fácil manejo y comprensión en lo que ellas tienen de más mostrenco, así como de tan difícil entendimiento en lo que ellas comportan de profundo, noble y necesario, está en trance de convertir un movimiento arquitectónico y artístico en general) que comenzó siendo verdadero y limpio, en otro ya bastante más sucio y embarullado.

Las fórmulas obtenidas por los grandes descubridores se emplean muy a menudo, en nombre de la desnudez y simplicidad a la moda, con fines completamente distintos de aquellos para los cuales fueron concebidas, con lo que se desvirtúa su verdadera naturaleza y destino. Por ejemplo, ahora se ha puesto de moda en Madrid—y en otros puntos—revocar con piedra—aquí de Colmenar—, tratada en «mampostería rústica», edificios y otras construcciones (el mercado de Barceló, por ejemplo) fabricados en estructura de cemento.

Como la piedra de Colmenar es muy bella y plástica y como el estilo «a la rústica» es más bien sobrio, resulta que esas nuevas fórmulas son, en cierto sentido, preferibles a otras, ya definitivamente desacreditadas—y con harta razón—, a las cuales éstas pretenden sustituir con ventaja. Y no es que yo niegue esa ventaja de la relativa sobriedad frente a la cargazón y el abigarramiento suntuarios del «fin de siglo», que empieza ahora a desaparecer, por fortuna; pero sí niego la utilidad y aun la legitimidad de emplear, desvirtuándolas, y con fines que en definitiva siguen siendo ornamentales y no puramente constructivos, esas fórmulas «adquiridas» y sobrias a que nos referimos, pues el sentido y la idea mismos de lo rústico se oponen en su propia naturaleza a un empleo suntuario y burgués. Si luego se le da ese empleo, no hay duda de que existe una real desvirtuación.

Este ejemplo, que podría extenderse a otros, sólo tiene por objeto mostrar cómo es posible desviar de la trayectoria originaria y adulterar hasta las mismas cosas que eran más puras en su raíz. Otro ejemplo: el edificio, ya popular, de Sindicatos tiene, ciertamente, una estructura elegante y noble, pero también es cierto que esa estructura y esa línea del edificio, así como el espíritu que las inspira, no corresponden ni en un ápice a nada que sea genuinamente español, ni mucho menos madrileño. No se trata aquí, ya se comprende, de defender el casticismo, sino de respetar, sencillamente, el principio, básicamente aceptado por todos los grandes arquitectos modernos, del «genius locii». Un edificio alemán, pues eso es alemán, en el paseo del Prado, tan característico y elegante a su modo, aunque no todos los edificios del paseo sean unos primores precisamente, rompe en absoluto la línea y el espíritu del paseo y trastorna con ello uno de los fines propios de la gran arquitectura, que no consiste tan sólo en construir, sino en construir adecuadamente con relación al espacio, al tiempo y a la función.

Una de las cosas que encantan al espectador de esta exposición de fotografías de la arquitectura alemana es comprobar el sabor alemán efectivo de esas construcciones. Es esta una bella muestra de genio propio. Y eso es precisamente lo que tenemos que considerar antes que nada. La lección de esas arquitecturas ha de servirnos a nosotros no para copiarlas servilmente, sino para adentrarnos en lo que ellas tienen de espíritu original, creador y revolucionario.

El genio del lugar está aquí tan notorio y es concebido de una manera tan elástica, tan dinámica y amplia, que no sólo se extiende a la adecuación del emplazamiento, sino también al aprovechamiento de los propios materiales, materiales que a veces son pura circunstancialidad, pero que, aunque sólo sea circunstancial y provisionalmente, aparecen cargados de utilidad práctica, de belleza impensada y aun de sentido histórico. Por ejemplo, he visto una iglesia—es decir, su fotografía—limpiamente edificada con escombros y construída por las propias comunidades, que me pareció sencillamente conmovedora en lo que tiene esa obra de sentido del momento, del lugar y del espíritu funcional y finalista. Su arquitecto, Otto Bartning, pudo decir, con razón, de ella: «Notkirche» (es el nombre de las iglesias) no significa una solución provisional, sino una forma visible de sencillez y sinceridad, producto de emergencia espiritual. Técnicamente, consiste la esencia de la «Notkirche» en que todos los elementos constructivos funcionales (cerchas, planchas de los tejados, puertas, ventanas y bancos) se fabrican en serie y se montan, mientras que los muros se construyen de materiales de la región (escombros). Las experiencias conseguidas con la construcción de las 48 «Notkirchen» demuestran que esta combinación conduce a un considerable ahorro de gastos y tiempo y que cada edificio recibe su propio carácter individual.» ¡Qué gran lección de arte!

* * *

Las fotografías presentadas en esta exposición, con ser muy ambiciosas y contener útiles lecciones, no agotan, a nuestro parecer, ni con mucho, las posibilidades de la grande y gigantesca tarea que está reservada al arquitecto de nuestro tiempo. Aquí los materiales son todavía pesados, y las construcciones, aunque con mucha libertad, responden todavía a la idea antiquísima (tal vez de antes de los egipcios y babilonios) de la «construcción cúbica».

Hoy se impone revolucionar hasta el tuétano ese módulo de construcción ancestral, sin quebrantar, por supuesto, el espíritu de los eternos principios. Los materiales han de ser más ligeros y rápidos, y en ello habrán de influir, sin duda, las grandes conquistas técnicas en «materiales plásticos» (vidrios sintéticos y aleaciones de metales ligeros y de compuestos y residuos de maderas, papel, etc). Es todavía insospechado el porvenir en esta dirección, pero hay que ir pensando ya en estudiar sus ricas posibilidades. Luego, las técnicas de prefabricación y de estructuras seriadas, así como las eventuales posibilidades de los materiales de emergencia. Finalmente, una nueva concepción del urbanismo y de la organización de los transportes, tan íntimamente relacionados hoy con la arquitectura. Y todo ello—que eso sería lo ideal—cohonestando en lo posible las ventajas de la «seriefícación» que demanda la necesidad de los tiempos con las exigencias del espíritu y de la libertad del alma humana, que piden algo más que uniformidad de colmena. Es esta una tarea difícil, pero nobilísima, que cumple al arquitecto de hoy, en cuyas manos, en gran parte, reside la felicidad y la libertad real de tantos y tantos hombres.

LUIS TRABAZO

# LOS ESCULTORES ESQUIMALES DEL CANADA

*Durante los últimos años, los aficionados al arte en Norteamérica han estado cada vez más atención a las figuras esculpidas por los esquima- s canadienses. La entusiasta acogida que tuvieron en las galerías de arte todo el Canadá, extendió el interés por las esculturas esquimales a los tados Unidos y a Europa.*

*La escultura esquimal es un arte antiguo, desarrollado a través de una cesión de etapas culturales. Uno de los hallazgos más importantes de cultura primitiva ártica tuvo lugar hace algunos años en la región lla- ada Igloolik, en una isla cerca de la costa nordeste de la Península Mel- le. Estos objetos hallados en Igloolik se encuentran actualmente en el useo de Churchill (Manitoba).*

*Las circunstancias de la vida esquimal siempre han exigido la creación obras escultóricas de tamaño pequeño, pues un pueblo esencialmente rante, en continuo cambio de residencia, no puede llevar consigo estatuas gran tamaño.*

*Los materiales empleados en este arte se limitan al hueso, marfil y edra, pues los únicos trozos de madera que se encuentran en la región tica son los que arroja el mar.*

*El escultor esquimal moderno utiliza los instrumentos tradicionales de oficio, aunque en la actualidad hace uso de los de acero. En las cultu- s más antiguas, se construían los instrumentos labrando pedernales fi- s, que se podían afilar con facilidad. Más adelante, se rebajaban y puli- entaban trozos de pizarra, hasta obtener la forma deseada. Los instru- entos básicos comunes a todas las culturas antiguas y todavía en uso, n las azuelas, los taladrados manuales, los escariadores y las sierras. El cultor esquimal contemporáneo frecuentemente aumenta su colección de rramientas con sierras y limas de fabricación mecánica.*

*Como todos los artistas primitivos, el escultor esquimal no hace un bo- to preliminar de su modelo, que parece que va creciendo bajo sus manos habilidosas mientras trabaja. El artista pulimenta sus esculturas para lograr un buen acabado, y luego les da un baño de aceite de foca para obtener un tono más oscuro. El pulido final se hace cuidadosamente a mano.*

*La perfección con que el escultor esquimal reproduce las focas, morsas, caribúes y osos, cuyas pistas ha seguido, que ha cazado o disecado tantas veces, procede de siglos de vida en estrecho contacto con estas fieras del Artico. Pero la presa del cazador representa un campo muy limitado para la inspiración del artista, pues los animales no le ofrecen tantos temas como lo humano. Por consiguiente, debido a que el escultor esquimal intenta mantener una gran variedad de motivos en sus obras, huyendo de la reiteración, es natural que mire hacia «Innuit», el «Pueblo», que le presta una riqueza inagotable de temas atractivos: la alegría de los bailarines al compás del tamboril; la intensidad solemne del jovenzuelo danzando de rodillas; la felicidad de la madre con su niño; la gracia erecta del cazador al acecho.*

*El escultor esquimal ha resistido constantemente a toda influencia exterior, y aunque muchos de ellos han visto revistas y periódicos, y saben lo que son barcos, tractores y aviones, se han negado tácitamente a inspirarse en estos temas.*

E. C.




He aquí varias muestras de la vitalidad de este arte esquimal. Las figuras siempre han sido de tamaño pequeño, pues un pueblo errante, como los esquimales, no puede llevar consigo grandes obras talladas. Los materiales son el hueso, marfil y piedra. Los objetos de este dibujo son reliquias del pueblo Dorset, cuyos habitantes vivían y prosperaban en la región llamada Iglooik, de la Península de Melville, en el Artico Oriental canadiense, varios años antes del nacimiento de Jesucristo.



La ira del oso polar, y el peligro que representa, reflejados de modo sencillo e inteligente en la escultura.



El cazador, la lanza en una mano y su navaja en la otra, se dispone a rematar a una morsa herida.



Kalingo, un famoso escultor que vive en Pobungnituk, en la costa oriental de la Bahía de Hudson, creó esta figura de un «shaman» con tambor. Los «shamans» son hechizadores que *comunican* con los espíritus del Artico. El tambor es el único instrumento musical empleado por los esquimales, y constituye un elemento esencial en sus canciones, bailes y rituales.



# RAFOLS CASAMADA Y LA AUTENTICA ABSTRACCION

En la compleja encrucijada del arte de hoy, la crítica tropieza con dificultades, que tienden a ir en aumento. Me refiero, claro está, a la posición de una crítica equilibrada y consciente, toda vez que nada resulta tan fácil como tomar partido exclusivista por una tendencia determinada y defenderla a capa y espada. Esta forma de imponer un criterio sectario o interesado, que los franceses designan con la palabra *engagement*, me parece no sólo un ejercicio fácil, primario e irresponsable, sino la misma negación de lo que se ha entendido siempre por espíritu crítico. Tan indecoroso se me antoja esto, por lo menos, como la agarbanzada complacencia de la crítica excesivamente ecléctica.

Hay artistas, evidentemente, que suponen que el único modo de ser actuales e interpretar el sentir de nuestra época estriba en mostrarse «originales» hasta las últimas consecuencias. Creen, en otras palabras, que basta con cambiar de camisa todas las semanas para ganarse el derecho a ser llamados «inquietos», «vigentes», «modernos» y demás. Pero olvidan, por ejemplo, que el valor de Picasso no radica en el espíritu proteico y polémico de que ha hecho gala el malagueño, sino que se fundamenta en su genio, inigualado en nuestro tiempo. A pesar de todas las variaciones de forma, el fondo de la obra de Picasso descubre una unidad fundamental: una continuidad en el esfuerzo y en los resultados que no puede pasar inadvertida al más ciego de sus interrogadores.

Nada a objetar en contra de la pintura llamada abstracta, si quien la realiza tiene la alta ambición de hacer un cuadro, es decir, de estructurar una superficie. Pero cuando la docta trivialidad de algunos confunde la pintura con la química elemental, hasta el punto de realizar sus obras negando toda clase de valores vigentes para sustituirlos por pseudovalores que no pasan del *divertimento* técnico—de la cocina más o menos hábilmente condimentada—, entonces es cuando debemos entonar el *non possum* y dirigir nuestra mirada hacia ejemplos que nos den una pauta: que señalen caminos vigentes sin atentar ferozmente a la esencia de la pintura. Tal es el caso—que no es el único, por supuesto, entre los jóvenes pintores catalanes— de Alberto Ráfols Casamada.

Dióse a conocer este pintor en 1946, en una colectiva del efímero grupo «Els Vuit», exposición que produjo bastante revuelo, y fué, en cierto modo, un revulsivo muy oportuno. El grupo «Els Vuit» había de provocar uno de los primeros chispazos renovadores de la posguerra en Barcelona. Uno de aquellos chispazos que preanunciaban el nacimiento del hoy ya famoso Salón de Octubre.

Siendo uno de los fundadores de dicho Salón—efemérides que tuvo efecto en 1948—, Ráfols Casamada ha estado presente con sus obras a todas las manifestaciones del mismo, exceptuando la del año 55, cuya versión figuró integrada al conjunto de la III Bienal Hispanoamericana. Ráfols Casamada, como los demás fundadores, se marchó del Salón de Octubre para dar entrada en él a valores nuevos... Individualmente, ha realizado varias exposiciones en Barcelona (en 1947, 1951, 1954, y la última, en noviembre-diciembre del pasado año). En Madrid dióse a conocer en 1951, conjuntamente con su esposa, la fina pintora María Girona.

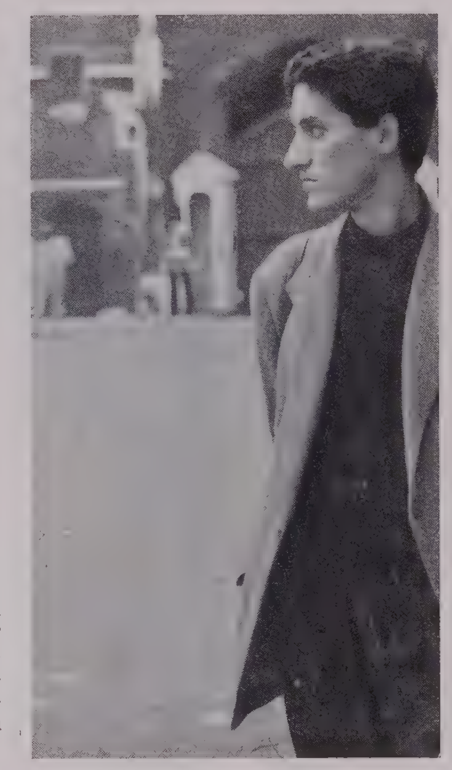
Ráfols Casamada es un pintor que no ha dejado nunca de mostrarse fiel a sí mismo. Desde el primer momento ha tenido unas ideas claras con respecto a su modo de entender la pintura.

Recuerdo perfectamente sus primeras obras, que ponían ya de manifiesto la clarividencia y el sentido rítmico y ordenador característicos en él. El pintor había sacado buenas enseñanzas, no de lo superficial, sino de lo permanente del Cubismo. Cosa sorprendente en un principiante: al pintar, no se le olvidaba «hacer el cuadro». En sus obras, la composición está pensada y dispuesta con un rigor que, sin embargo, no aniquila los derechos de la espontaneidad. La pintura de Ráfols Casamada es un producto de la intuición y la especulación en equilibrio perfecto.

Para algunos, las primeras pinturas de nuestro hombre adolecían de intelectuales en exceso. Tal vez ello sea cierto, pero nadie podrá negar que aquel esquema primerizo ha sido una base muy sólida donde se apoyaría la ulterior evolución del artista.

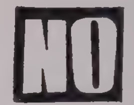
La segunda etapa de Ráfols Casamada presentaba dos novedades: un acercamiento al elemento humano y una mayor sobriedad de paleta. Es una fase en que lo pictórico y lo psíquico se dan la mano, sin romper, no obstante, aquella línea fundamental que tanta unidad confiere a su obra.

Pero es en las pinturas más recientes donde el artista se manifiesta de una manera más completa. Sus experiencias anteriores le han preparado para dar las actuales síntesis armónicas. Figuras, paisajes y, especialmente, bodegones nos hablan con agudeza, con intensidad, de un momento feliz de su carrera. Y nos parece adivinar que esto es sólo el principio, pues la superación se hace ostensible día a día, cuadro tras cuadro.



El color ha vuelto a su paleta con suavidad, pero acentuando la validez metafórica de sus transposiciones. En su tenso proceso de síntesis, ha llegado a una auténtica abstracción, sin necesidad de prescindir del objeto ni, en consecuencia, del sentimiento lírico que éste produce a todo aquel que sabe interrogarlo. Ráfols Casamada sugiere, insinúa, pero con intención tal que llega a la misma esencia de las cosas, sin desmaterializarlas ni presentarlas desmayadamente. Un jarrón, unas frutas o una mesa, todos los elementos compositivos y de percepción transfigurada se integran en un orden preestablecido—nunca frío ni esterilizado—. Geometría y lirismo sabiamente conjugados: he aquí el secreto a voces de esta pintura.

J. BENET AURELL.



## POCA SERIEDAD

*Las firmas cinematográficas «United Artits» y «Kramer Films», conjuntamente, convocaron un concurso de pinturas sobre el tema de la Guerra de la Independencia española, que fué patrocinado por el Instituto de Cultura Hispánica.*

*La base séptima de ese concurso decía que las obras serían entregadas en el edificio del Instituto de Cultura Hispánica antes del día 20 de abril del presente año.*

*La base octava, decía textualmente: «Todas las obras que sean admitidas por el Jurado de selección serán expuestas en el Salón de Exposiciones del Círculo de Bellas Artes, de Madrid, en una exposición que será inaugurada el día 26 de abril, con el fin de que el Jurado pueda discriminar los premios el día 2 de mayo, Fiesta Nacional de la Independencia.*

*Muchos artistas acudieron al concurso, confiados en la presunta seriedad de las firmas y de la Institución que avalaban el concurso. Pero la exposición, a pesar de lo claro que estaba el texto de la base octava y de lo taxativo de sus compromisos, no se celebró, ni el día 26 ni ningún otro hasta la fecha. Tampoco se dió a los artistas directamente, ni—que yo sepa—por otro conducto correcto, la menor explicación de la anomalía.*

*En nuestro entender, esto es una falta de seriedad y una informalidad y desprecio hacia cuantos depositaron su confianza en los convocantes que no tiene justificación. Hay, además, la parte jurídica: un concurso público, con unas bases concretas que se proponen y aceptan por las dos partes, constituye lo que en el mundo del foro llaman «contrato de adhesión»: un verdadero contrato, análogo en su naturaleza al de, por ejemplo, las pólizas de las compañías de seguros. Aquí, pues, se ha incumplido un contrato.*

*Claro que las posibilidades de recurrir contra el incumplimiento, si no son en rigor ilusorias, sí son difíciles y arriesgadas, tratándose de artistas, gente, por lo general, con escasos recursos económicos y poca defensa, que no pueden permitirse el lujo de entablar una demanda judicial. Aparte del natural temor a represalias, en futuros certámenes.*

*Pero, sea como sea, esto da lugar a cábalas y murmuraciones que, por aventuradas que sean y aun por gratuitas, no por ello dejan de encontrar su pasto y su apoyo en un hecho inconcuso. Con esto, cunde el escepticismo y la desconfianza, lo que no deja de ser lógico, si ocurren cosas como estas. Que no deben ocurrir, si se quiere que la vida artística sea lo que debe ser y no una «merienda de negros».*

L. T.

# MATISSE

«La bienale di Venezia», revista del conocido certamen plástico italiano, ha dedicado su número 26, casi por entero, al pintor francés Henri Matisse.

De esta edición de «la bienale» tomamos las ilustraciones que acompañan a esta nota.

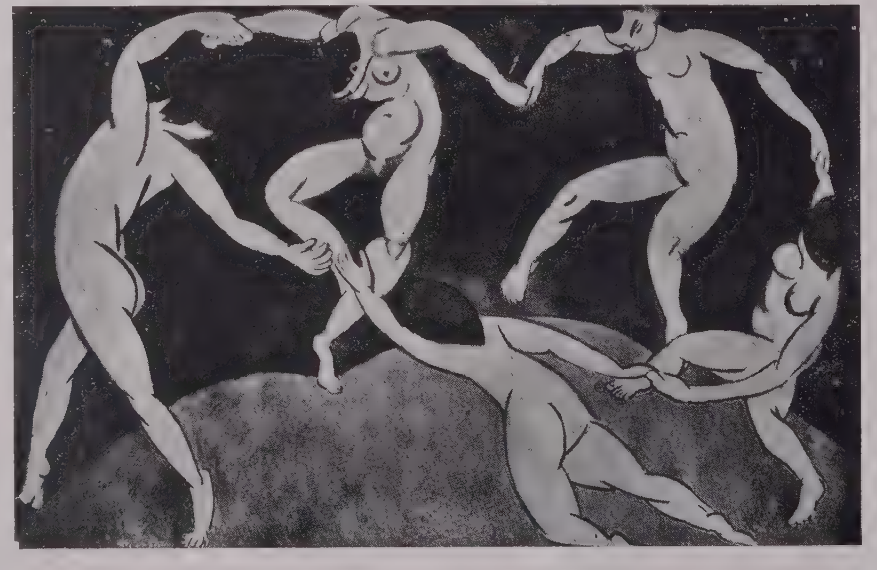
Sobre la personalidad de Matisse, dice Paule Martin: «Al vivir junto a Matisse, que al principio una admiraba con ese sentimiento de miedo que inspiran los hombres célebres, se descubría después en él a un ser inmensamente bueno y sencillo, cuya bondad se unía con una inteligencia viva, eficaz, a veces severa; un ser sin edad, que todo lo comprendía, y cuyo objetivo único era la búsqueda de la perfección...»

Y sobre la vida del pintor:

«Cuando, en 1900, Matisse pintaba guirnaldas de laurel para ganar su pan, no podía prever su destino de artista.»

«Su historia comienza en la escuela de Gustave Moreau, pintor de mitologías afectadas...»

Silvio Branzi aborda el desarrollo de su arte, hasta cuajar en su estilo propio: «El desarrollo de las realizaciones decididamente positivas de Matisse comienza con el «fauvisme». Pero si el «fauvisme» constituye un punto de partida, constituye también la posición final, a la que fué conducido el pintor por sus diversas experiencias. Esas experiencias las hizo en la escuela de Gustave Moreau, maestro sabio y equilibrado, en los tratos con varios otros artistas, en el estudio de las obras de los grandes maestros, en la ejecución, en fin, de obras en las que desarrollaba sus inspiraciones, sus preferencias, hasta el verano de 1905, en que se hace típicamente «fauve».



*La danza, por Henri Matisse.*

El tema del color suscita las siguientes observaciones de Sergio Bettini:

«Nadie ha sido tan fiel, como Matisse, a la búsqueda de la intensidad en el color puro. Después de sus ensayos de juventud, toda su pintura está en función de este color «puro» que toma significado en la perfección del timbre.»

Un punto esencial de la pintura de Matisse es la pintura plana, aspecto que trata Cesare Brandi:

«La evolución formal, que encuentra su origen, aproximadamente, en Gauguin y los Nabis, y que tenía como punto de partida la célebre definición del cuadro como una «superficie plana cubierta de colores dispuestos con cierto orden»; encontró en Matisse sólo una profundización constante, continua; en fin, su plenitud.»

# 1956 once poetas

## AIME FERRAN

e los jóvenes escritores incluídos esta sección, tal vez el que tiene nos necesidad de ser presentado es me Ferrán. Ferrán tiene una abunte colección de premios literarios, son el mecanismo máximo de puidad con que cuenta actualmente scritor español. Observemos de paque los premios van convirtiéndose a vez más en una especie de esdarazo necesario para que el joven critor acceda a la vida literaria ofi. Hoy los escritores jóvenes espaes se dividen en escritores que ya nen premio y escritores que aun lo tienen; pero ya lo tendrán. La stencia de premios no es en sí reable, pero de su desordenada indancia se derivan algunas conuencias graves. La peor, a mi modo ver, es la siguiente: la selección i realmente se puede hablar de seción—de los escritores de las horlas jóvenes no la está haciendo ualmente la crítica, como sería de r, sino los premios. Y el contenido ico implícito en la concesión de premio es, generalmente, escaso. premios sustituyen a la crítica y la presuponen. El que se haya tido la necesidad de crear un preb llamado «de la crítica», parece bar esta afirmación. Si este premio da la crítica, ¿quién da los otros? proliferación de premios que no ponen crítica y la falta de crítica cribe realmente los resultados de s premios, son dos hechos o puntos los que pasa un círculo gravente vicioso.

'ero Jaime Ferrán no tiene la culde todo esto, como es evidente. rán es un escritor trabajador, deado fervorosamente a su tarea y ltiplicado a la vez en otras muas, como la de infatigable promotor teatros de cámara universitarios, no mencionar más que una, digna especial aplauso. Así, pues, Ferrán he bien merecidos todos sus preos, entre los que destacamos el udad de Barcelona, 1953», y el «Jutud, 1954». Su actividad es, como timos, incansable. Levanta proyecsobre proyecto, con una mezcla de tasía ingenua y, a la vez, de capaad práctica, características de ciertipo de catalán que nuestro escripodría ejemplificar muy bien. ntro de esta amplia actividad, en que se mezclan de modo muy inesante el catalán soñador y el caán *en ejercicio*, ocupan un lugar portante los viajes. Jaime Ferrán viajado extensamente por Europa América. Este hecho no es un dato perfluo que yo quiera anotar aquí propósito. Se trata, por el contrade un hecho que tiene especial portancia—importancia casi definitoria, me atrevería a decir—en la obra de nuestro poeta.

Así como hay un tipo de novelas que se conocen como «novelas de viajes» (es un género antiguo con éxito moderno), hay también una «poesía de viajes», en la que habría que situar a Jaime Ferrán. Desde su primer libro, titulado «Desde esta orilla» —1952—, con sus bellas estampas de ciudades castellanas, Ferrán hace «poesía de viajes». Hasta qué punto la hace en el segundo, lo aclara el título mismo: «Poemas del viajero» —1954—. (A este propósito debo aclarar que el mismo escritor incluye su poesía dentro de lo que él llama «poesía viajera». Yo, que soy más tradicional, prefiero decir «poesía de viajes», sin poner en el término el más leve matiz disminuidor, porque considero que grandes poetas, como Rilke, fueron, en buena parte, representantes de este tipo de poesía.)

El tercer libro de Ferrán, todavía inédito, se llama—al menos provisionalmente—«Cantos irlandeses», y comprueba esta nota que estamos señalando, por la cual—creemos—nuestro poeta podría ser reconocido. (Aquí, donde no hay espacio para estudios detenidos, nos interesa sólo señalar en los jóvenes poetas incluídos lo que es nota diversificadora o característica.)

Mi último encuentro con Jaime Ferrán tuvo lugar—como parece casi lógico—en el Extranjero. Ferrán regresaba de los Estados Unido e iba, por Inglaterra, camino de Holanda y Francia. Había estado primero en la Universidad de Harward, enviado por la Casa Americana, de Madrid, al Seminario Internacional de Verano —1955—, de dicha Universidad. Después, Ferrán cruzó Norteamérica de punta a punta con recursos de juglar: recitales y conferencias. Cada viaje de Ferrán, con la puntualidad de un destino, produce un libro. Esta vez ha sido un libro extenso e interesante; al que debe de estar dando en estos momentos los últimos toques. Los poemas se hilvanan en él en una ancha y jugosa visión de paisajes: Nuevo Méjico, donde los indios cantan aún el romance del Conde Olinos, Arizona y el Gran Cañón, la Costa del Pacífico, Florida, etc. El poeta evoca la gesta de los Conquistadores con ritmo y palabras de vieja crónica. La poesía, entonces, se hace narrativa y adquiere un indudable sabor a epopeya. Todos estos elementos parecen prometer un libro de aire muy distinto a lo que se escribe en España actualmente. Durante su lectura fragmentaria, a mí me recordaba la poesía de Archibald MacLeish o, en castellano, la del nicaragüense Ernesto Cardenal. Anticipemos, pues, el interés de este libro y detengámonos aquí para no correr, por buen deseo de informar a nuestros lectores, el riesgo de la indiscreción.

## VIENTO DE TEJAS

Viento
de
Tejas.
Amor
en el
aire.
Jamás
podré
olvidar
y
dejo
mi
corazón
en
prenda.
Alzo
mi
voz.
Protesta.
Nada.
Quizás
un
día.
Acaso
cuando
sea
ya
tarde.
Después
del
sueño.

JAIME FERRAN

Austin, octubre 1955.

## AUTORRETRATO

*Cuando se habla de sí mismo es cuando se dicen las mayores tonterías, y es un serio aprieto esto de hacer un autorretrato. Uno tiene, sobre poco más o menos, una idea de sí y de su obra; pero de esto a expresarla con justeza, hay un abismo.*

*Si he de hablar de mí, lo primero que se me plantea, y valga como dato personal, es esta gran dificultad, a veces hasta angustiosa... En cuanto poeta, todos mis poemas me dejan que desear, por lo que he de ser humilde y resignarme a ellos tal como son, pues tampoco me parece honrado ni sensato destruirlos... Conforme a una conciencia cristiana, hay que exigirse mucho, pero en forma más bien alegre y serena.*

*Los temas de mi poesía—como los de mi vida, de cuyo nervio la poesía es sólo una extraversión—, aluden siempre a lo humano-trascendente, bebido gota a gota, con fiebre, en San Juan de la Cruz. La influencia del santo ha sido manifiesta en mi verso hasta hace muy poco, apenas días. Hoy por hoy, es menos aparente; pero la «noche oscura» continúa influyéndome en lo hondo, y sólo esporádicamente me salta el verso a otras motivaciones.*

*Mas no sólo San Juan, sino que, con él, toda la poesía clásica española juega un papel importante en mi formación como poeta y como hombre. También como hombre, pues no es el hombre nada distinto del poeta cuando aquél hace verdadera poesía. El Arte no es un quehacer humano más, sino un medio de realizarse a sí mismo, que corre parejas con la Religión. Como ésta, da conciencia de sí y de un camino. Este es el camino que hay que hacer a pie enjuto, ya sea limpio y tildado de flores o polvoriento y espinoso.*

*De fuera de España influyen—o, por mejor, han influído—hondamente en mi poetas como Dante, Rilke, Eliot, Ezra Pound. Siempre he tendido—y el Arte, de sí, lo exige—a hacer una poesía universal, por lo que he procurado hacerme con los ritmos ejemplares de la poesía de todos los tiempos y latitudes. Mi verso—casi podría decir mi endecasílabo—lo veréis humedecido por un cierto regusto clásico españolísimo.*

*Alguien pensará que más que un autorretrato, esto parece una autocrítica... Yo no diría sino que, en mi*

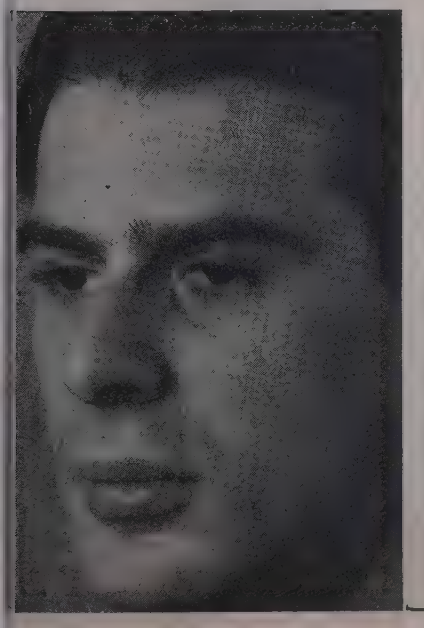


F. Carlos Yuste.

*pensar—y como va dicho—, hombre y poeta son una sola cosa, y por el uno se puede conocer al otro.*

*Más datos personales: soy rubio, de mediana estatura y bastante miope; por lo menos, con mucha más miopía de la que yo quisiera. Tengo veintiún años—a la hora de aparecer estas líneas serán veintidós—. Soy gran aficionado al cine, aunque veo pocas películas, pues es cara afición para mis medios (en cuanto a medios, he pasado de todo, y para qué contarlo). Me apasiona la Filosofía, y soy bohemio por temperamento. Me gusta vivir. En cuanta a la muerte, la espero humildemente...*

FRANCISCO CARLOS YUSTE



## SER Y NO SER

Ah si se pudiera
desmantelado, inerme, como una barca al
[viento,
empaparse de un puro, infinito naufragio
en todo cielo y todo mar y toda
potencia de los ojos!

Ah si pudiera
dormir, tenderse en el vacío
intachable, seguro, desvivido,
y detener la rueda navegante del tiempo
y matar la conciencia, ese mono
que va de árbol en árbol!

En Montevideo, en marzo 1954.

## AUTORRETRATO

Quiero perder mi vida en nada y nadas,
en cóleras vacías y en suspiros,
en desgranar las falsas pedrerías
los minutos los besos los poemas.
Quiero ganar la muerte con mi muerte,
desfallecer en una larga noche,
no saber, no sentir, no andar conmigo.
¡Quién me llevara de la mano al sueño
por dulces espirales, por laderas
dulcemente empinadas en el aire!

París y junio de 1955.

RICARDO PASEYRO

(Del libro "El costado del fuego", próximo a aparecer en Ediciones INDICE.)

# La música de nuestro tiempo

Tras de la invasión del «sentimiento» en la música, se inicia un proceso de introducción de contenidos «culturales» que culmina con las sinfonías de Gustavo Mahler. Ya la sinfonía «Heroica», de Beethoven, introduce algo que no es propiamente sentimiento ni tampoco juego de simetrías y sonidos: es una «idea» encarnada en un hombre lo que allí se contiene. Este camino seguirá Berlioz, y, después, llegará a su apogeo con Bruckner, Wagner y Ricardo Strauss. Por último, en las sinfonías de Mahler, con ayuda de los textos (el canto es añadido frecuentemente a la música instrumental), se hace entrar en el arte musical todo el pensar y el sentir del «hombre histórico». Si la música de Mahler está repleta de contenido «cultural», porque el compositor hizo entrar en ella «ideas», la de Max Reger es también netamente «cultural», no por los contenidos, sino por la «reflexión»: es una música con «consciencia de sí», que se percata de sus mínimos cambios, y que por eso modula constantemente de una tonalidad a otra, negándose a «cantar libremente» (correspondiéndose, por extraño que parezca el paralelo, con la «posición de realidad» o Daseinsthesis de Husserl).

El camino de la música por la vía de la «cultura» (en el sentido de tradición, de «armonía») queda, pues, cegado con Mahler y Reger. La imposibilidad de continuación es lo que abre una sima tras de la cual se inicia lo que podemos propiamente llamar «música de nuestro tiempo».

Esta música, que se inicia con Strawinsky, Ravel, Béla Bártok, Schönberg, presenta unos caracteres fundamentelmente opuestos a toda la música precedente, porque nace de otra concepción de la vida y de otra instalación del hombre en el mundo. Vamos a analizar muy brevemente dos de sus características constitutivas fundamentales: el ritmo y la disonancia.

El ritmo, que había ido desapareciendo, sepultado por la función cultural de la música (representada por la armonía) y por una melodía cada vez más «alargada», más extensa, más ondulante, más sutil, reaparece en nuestra música con sus maneras primarias, como actitud originaria del hombre que golpea o bate palmas para acompañar un canto o una danza. Con este ritmo, a mi entender, se significan dos cosas: primera, el deseo de despojarse de la sujeción tradicional, de la estructura armónica que impide una libre expresión vivencial; segunda, la vuelta a lo originario, a un «ver el universo de nuevo».

Lo discordante ha existido siempre; pero el arte, el pensamiento humano y hasta la vida humana no quiso nunca reconocerlo, darle su puesto: desde reducir la Naturaleza a un puro jardín, cuyas tormentas mismas estaban «idealizadas», hasta la creación de superestructuras mentales que fuerzan a todas las realidades humanas y artísticas a entrar en un marco «racional». Hoy, la disonancia entra en la música como su mejor medio expresivo, como garantía de su «autenticidad», de su falta de idealizaciones forzadas.

Con sólo estos dos elementos podríamos caracterizar nuestra música, porque comportan originariedad y autenticidad; es decir, nada menos que enfrentamiento del hombre consigo mismo; tragedia, por tanto (tragedia: el hombre frente a sí mismo; drama: un hombre frente a otros hombres). La música de nuestro tiempo puede, pues, caracterizarse como trágica; lejana de toda «caricia», de toda «nostalgia», de toda «vaporosidad».

R. B.






## OPERA VIVA, OPERA MUERTA

Por F. RUIZ COCA

*Estos días se ha hablado mucho, en el mundillo musical madrileño, del fracaso de la temporada de ópera celebrada con ocasión de las fiestas de San Isidro. Fracaso que ha sobrevenido pese a la brillante participación de varios notables cantantes. No trato ahora de determinar hasta qué punto estas voces hayan podido contribuir a salvar lo insalvable; por el contrario, lo que desearía hacer ver con claridad es cómo la presencia de unos divos, lo más que podría haber hecho habría sido galvanizar, en lánguida vida artificial, el viejo cadáver de estas óperas. El fracaso de esta temporada me habla, ante todo, de algo que ya había nacido muerto, y que aunque hubiera gozado de una mejor organización y montaje, habríamos encontrado inauténtico y sin vida.*

*Las gentes jóvenes de Madrid—cada vez más sensibles, por otra parte, ante lo musical—gozan de una excepcional serenidad para juzgar el viejo género, tal como se nos viene ofreciendo. Serenidad que se origina paradójicamente en la falta de trabas que supondría una tradición lírica inexistente para ellas. Es un juicio sin prejuicio. Y es, desde luego, un juicio condenatorio. No, naturalmente, del género lírico, pero sí del breve repertorio repetido incansablemente, cerrado a toda renovación—¡no se nos dirá que «Ave María», de Allegra, es algo nuevo!—, reincidente en la peor nostalgia y cerrado a la esperanza.*

*Cada uno de los títulos ofrecidos —«Trovador», «Lucía», «Payasos», «Barbero»—tiene un interés indudable, si se dosifica, como referencia histórica, a la que, de vez en cuando, se acude para contrastar. (No así «Don Juan» u «Otelo», que en cualquier lugar y momento tendrán un puesto de honor.)*

*Se habla mucho de la crisis de la ópera. Creo que tanto como puede haber de crisis del género—en trance de renovación radical con la liberación del divo—, lo hay de las empresas, que se obstinan en hacer revivir figuras de cera.*

*En el gran florecimiento de la ópera del siglo XIX, debido en buena parte a motivaciones extramusicales, hay mucho de falsedad, que desdibuja lo auténtico. Además, en una perspectiva justa, debemos darnos cuenta de que no sólo en Italia hubo obras interesantes. No podemos quedarnos, pues, sólo con Italia, ni sólo con el siglo XIX, que la historia de la música es amplia en tiempo y espacio. Pero, sobre todo, si se ama verdaderamente la ópera, habrá que actualizarla, vivirla en su versión de hoy, que aunque no tuviera otra virtud, tendría la de ser nuestra. Mas aun, sólo cobrará lo lírico teatral todo su sentido para el hombre de nuestro tiempo cuando le renazca la esperanza. Cuando sea algo que no se nos dé ya hecho, sino que lo vayamos haciendo.*

*Para que esto pueda ser, habrá que revisar el viejo concepto de lo operístico, separando la ganga de lo valioso, hasta encontrar lo esencial, completándolo con el hallazgo de nuevos valores. Así, tendremos nuestro drama en música. Nuestra ópera viva.*

## PUNTO CONTRA PUNTO

STOKOWSKI.—El concierto de Stokowski en Madrid pide a la pluma mesura en el juicio. Mesura, cuando todo en él ha sido desmesurado desde la previa propaganda hasta la expectación y la admiradora actitud de muchos, indiferentes en tantas otras ocasiones ante verdaderos acontecimientos musicales. La corrosión de la jerarquía por la publicidad, creando reputaciones difícilmente justificables, es uno de los males de nuestro tiempo que más atención debe requerirnos.

Stokowski es un buen director, dueño de fáciles—o difíciles—recetas para arrebatar a las multitudes, sobre todo en obras como las Sinfonías de Tschaikowski, con el que gusta de colaborar generosamente. En el concierto «final de Copa», que ofreció en el Monumental, nos reiteró lo que ya conocíamos por sus discos. Y, a decir verdad, esto que confirmó, y que esperábamos, no entusiasmó demasiado a los aficionados de todos los días.

«LA REVOLTOSA», en La Corrala, no es cosa que nos haya hecho particularmente felices. Nada diremos de la «teatroscópica» presentación de Tamayo, ni de la excelencia de actores y cantantes. Menos aún de la partitura. Pero sí de esta actitud nostálgica para una época en cuya superación —todos los días se está repitiendo—cobran sentido precisamente, en buena parte, nuestras tareas. Ni el Madrid de 1900 es el verdadero Madrid, ni, aunque lo fuera, nos exigiría demasiada admiración. Y si alguna duda pudiera quedar, pregúnteseles a los vecinos obligados a vivir en tan «castizas» condiciones, como atinadamente viene señalando el buen cronista Aguinaga, en «Arriba». Más para el urgente remedio que para la contemplación estética creemos que esté La Corrala y cuanto ella significa.

LIBROS. «JULIAN GAYARRE», por Hernández Girbal. Ed. Lira. Barcelona, 1955, 664 páginas.

La extensa bibliografía que existe en torno a la figura del gran cantante roncalés se ha enriquecido considerablemente con esta prolija biografía, que describe puntualmente las incidencias de una vida extraordinaria, pero fugaz. El intérprete, que recibe directamente el aplauso, no deja rastro de su gloria. Hernández Girbal utiliza en su libro abundantes materiales de primera mano, que ha ido reuniendo con paciencia y fidelidad. Como en un gran reportaje —concebido con más agilidad periodística que comprensión musicológica—, el autor nos presenta el mundo de la ópera de fines de siglo y el brillo que en él tuvo la estrella de Gayarre, el divo indiscutible, el «tenor de la voz de ángel», como le llamaron sus contemporáneos.

El volumen, muy bien editado, resulta ameno y superficial, y tiene varios apéndices en que se reproducen y comentan trabajos o documentos relacionados con el gran tenor, como el estudio de su laringe por el doctor Gimeno, historia de la donación del corazón de Anselmi, etc. Una bibliografía exhaustiva y la abundante reproducción en grabados, de fotos y cartas, completan el interesante libro.

«DISCOFILIA» ha publicado su tercer número. La nueva y creciente afición a los discos de los melómanos españoles hace de esta revista una fuente de información necesaria. Se comentan grabaciones, se facilitan discografías completas de autores, recogiendo, al propio tiempo, opiniones, etc. El último número aparecido contiene un artículo sobre Chopin, de Hönigsfeld, seguido de la discografía del gran romántico; dos entrevistas con Roberto Plá y Mario del Mónaco; un estudio sobre la útima grabación del «Don Juan» mozartiano; la extensa sección «Nuevos discos», y varias otras dedicadas a diversos aspectos de la música grabada. Con su buena presentación, constituye «Discofilia» una considerable aportación a nuestra vida musical.

F. R. C.

índice

Director:
JUAN FERNANDEZ FIGUEROA

Subdirector edición española:
EUSEBIO GARCIA-LUENGO

Subdirector edición extranjera:
ALVARO FERNANDEZ SUAREZ

## EL CUARTETO CLASICO



Cuarteto Clásico de Radio Nacional de España es el nombre completo. En él se da, en alto grado, esa rara cualidad al margen de la matemática—que viene a ser la esencia de la música de cámara—, que define la suma como mayor que el conjunto de las partes: la familia de los instrumentos de cuerda se hace más familia que nunca, como en una amistad sonora a cuatro voces. Constituído el Cuarteto en 1945, ya el año siguiente obtiene el Premio Nacional. Desde entonces, sus actuaciones constantes llevan la música de cámara a todas partes. La difícil especialidad —música esencial, en puros esquemas casi abstractos—tiene en ellos fieles, exigentes y sutiles intérpretes. Sus cuatro instrumentos se funden, sin confundirse, en una voz superior nacida de la perfecta unidad de técnica e intención: de estilo. Un repertorio extenso —unas 170 obras—abarca lo más importante de la música de cámara clásica y romántica y, sobre todo, de la contemporánea—ante cuyas sugerencias se afina su sensibilidad—, comprendiendo todo lo fundamental hecho en pentagramas españoles. Estas obras nuestras tienen en ellos eficaz vehículo, dentro y fuera de España, en sus frecuentes viajes artísticos.

A fines de 1955, y tras actuaciones brillantísimas, fueron premiados en el Concurso Internacional de Lieja, dejando atrás agrupaciones de gran solera cuartetística, como las alemanas, húngaras o francesas. Al servicio directo de Radio Nacional, son frecuentes también sus grabaciones en las emisoras de Bruselas y París. En esta última capital han actuado últimamente, invitados, por segunda vez, por la Sociedad de Amigos de la Música de Cámara, estrenando, entre otras obras, el «Cuarteto», de Cristóbal Halffter, con enorme éxito.

Para orgullo de nuestra página, hemos traído hoy a ella a José Fernández, Emilio Moreno, Antonio Arias y Carlos Baena. Cuatro instrumentos en una sola voz: el «Cuarteto Clásico».

F. R. C.

# LIBROS

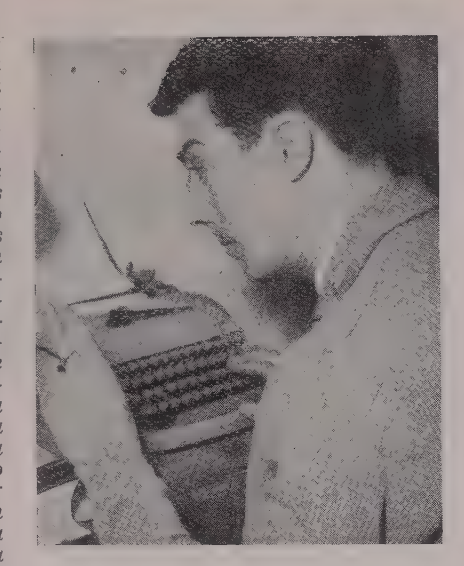
## )S MUERTOS NO E TOCAN, NENE

Por RAFAEL AZCONA
Taurus.-Madrid, 1956

ꞏl título no me gusta, aunque es :de menos, pero la novela me ha ꞏtado mucho. Ha sido para mí la ıfirmación de lo que ya barrunta- ꞏ que se trata de un magnífico es- tor, con una soltura y una natu- ıidad extraordinarias. Parece que o es propio de humoristas; pues ulta que no, porque en el género hay tan afectados, tan solemnes por último, tan antipáticos como en ılquier otra modalidad. Y tan abu- ꞏdos. El humorismo se puede simu- , como el dramatismo. Cuántas ve- he leído algo de un llamado hu- rista y me he dicho: «Este no tiene o unas cuantas fórmulas aprendi- s y las aplica a la fuerza; da la ılta a las frases hechas, se burla lo que tiene más de cincuenta os, exagera o descoyunta todo lo e ve, viendo poco...». Pues bien, por contrario, Azcona me parece un morista de gran talento, con una ión amplia, penetrante y delicada mundo y de las pasiones. Creo e todavía se le notan trucos apren- los o con esas fórmulas del am- nte humorístico actual. ¿Cuántas ces no se ha utilizado ya lo de ha- hablar a los mayores con palabras il niño Juanito, o con frases de hegaray? Tantas, que ya el tópico vuelve contra los mismos jóvenes e quieren ridiculizarlo, pues éstos n acabado por hablar de un modo ıcho más tópico que los presuntos ayores ridiculizados.

Como la Humanidad no posee tanta sposición para la originalidad y ra la burla como creen algunos ımoristas, éstos caen en el mismo po fatal de aquellos de quienes pre- nden burlarse, y también se con- rten en lugar común y en frase cha. Así, por ejemplo, con estos ince años últimos de humorismo, se puede saber de antemano qué va a decir ante una estampa ana- ónica y cómo van a ser tratadas las stumbres de nuestros abuelos. Y lo rioso es que estos humoristas caen el contrasentido de tomarse muy serio. Suelen aplicar una especie automatismo, por el cual, ante una titud dada, reaccionan con un hu- orismo, llamémoslo así, más dado davía. En este sentido, lo del Club la Sonrisa me parece una defini- ón un poco pedante. Se pretende finir previamente, lo cual, en cual- ier género literario, es muy peligro- . Como si se hablase de antemano los poetas melancólicos o hipocon- íacos, lo que no se puede saber con guridad hasta el final. Se trata de lificaciones difíciles de discernir, y basta con una postura oficial y ofesional. Estos risueños a ultranza parecen a los dramáticos y treme- ndos a ultranza, sino que estos úl- nos producen frecuentemente risa, los primeros, aburrimiento. La son- ıa puede convertirse en la sonrisa rzada y estereotipada. A mí, como todos, me hacen gracia unos humo- stas y otros no, y los que no me cen gracia me parecen tan humo- stas como... (no se me ocurre nin- ına comparación, quizá porque no y humorista). La etiqueta o unifor- e de humorista se me antoja, en incipio, que denota poco sentido del ımor. El llamarse a sí mismo humo- sta, me parece demasiado serio.

Como relativa novedad en nuestras tras, se ofrece el humorismo como nómeno compacto, atendido por las itoriales, lo que significa que el pú- ico lo sigue. No creo que semejante ención de las gentes, en general, se ba a que los dolores, los dramas y s preocupaciones de nuestra época n tales y tantos, que necesitan re- giarse en esa medicina por contras- y a la desesperada. No creo en esa plicación, desmentida por la reali- ıd. Ni creo tampoco que nuestra oca sea peor ni más dramática que ıalquier otra—o, al menos, que la ayoría—, ni mucho menos que los oloridos y atormentados busquen el ıtídoto del humor para olvidar sus enas, como el borracho el vino para vidar, según la burda mentira de gunas canciones. (Alguna vez puede urrir, naturalmente. Todo puede



ocurrir, pero de eso a convertirlo en ley psicológica...)

Nada hay más cargante y, en último término, más triste que el humorista que no lo es, empeñado, sin embargo, en una gracia inexistente. Los humoristas que han quedado en la historia literaria son los que no han hecho profesión de humorismo, o aquellos en que el humorismo se da como última calificación que envuelve e informa a otras muchas, siendo éstas de rico contenido espiritual. Se le llama humorista a Cervantes con toda justicia y a algún otro gran escritor; pero con ello se dice muy poco, y apenas se toca un aspecto que, siendo esencial, lo es porque se halla entramado y formando parte indivisible de otras excelsas cualidades literarias. Ahora bien, tal como el término se ha ido estrechando modernamente, el llamar humorista a Cervantes no puede por menos de producir desconcierto en un chico de bachillerato, y no digamos a la modistilla que lee las revistas usuales. (Lo mismo da la modistilla que la chica de la cafetería. Sigue siendo un tipo humano representativo.) Con el humorismo se ha llegado a una especialidad, y con ésta, como con casi todas las especialidades, a una angostura de actitud y de espíritu. El escritor que acepta de antemano el encasillamiento, o que ha hecho méritos para ser encasillado, sigue de por vida cultivando o explotando su humor, y, a no ser que tenga mucho talento, a los pocos libros o a las pocas docenas de artículos se ha agotado, y no hay quien le aguante.

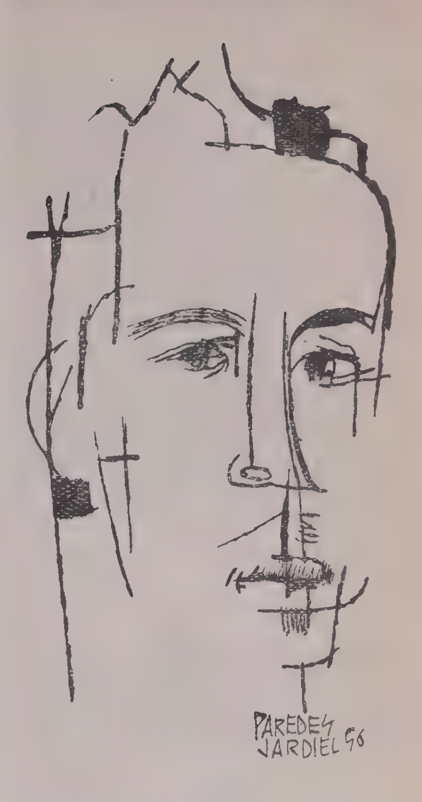
Pero así como al resto de los escritores se les puede exigir profundidad en sus reflexiones o belleza descriptiva en sus párrafos, el humorista que no es ameno ni divertido, no sé qué pueda ser. La mayoría de ellos dan la impresión de esos graciosos de las reuniones, que a los cinco minutos ya se ponen pesados. Recuerdan también el tono ligero de las conversaciones de sociedad, en que es elegante bromear y decir que todo es una lata, lo cual acaba por convertirse en la mayor lata, porque lo que nos divierte, a la mayor parte de la gente, es hablar de cosas graves y que nos importan, y contar nuestros conflictos verdaderos. Cuando alguien está preocupado de verdad por algo, lo que le consuela es poder contárselo a un amigo u oír de éste alguna confidencia que le haga sentirse comprendido y acompañado. Por eso el humorismo mecánico y descoyuntado sólo lo buscan los espíritus frívolos. Toda actitud que no es fundamentalmente seria y comprensiva, peca de estéril y aburre inmediatamente. Dan la sensación de un esfuerzo fatigoso, al final del cual los humoristas se van cansados a sus casas, a hablar con palabras corrientes y a sufrir como Dios manda. (Frase la última que la hubiesen retorcido hasta el infinito.) No hay que exagerar, sin embargo. Cualquier manera o tendencia tiene aspectos positivos y fecundos, y este del humorismo supone un cierto enriquecimiento respecto de las manifestaciones anteriores a las que matizan completas en el incesante fluir del espíritu humano. Lo que ocurre también es que en cuanto el hombre escoge un modo de ver las cosas y de expresarse, se llame clasicismo, o romanticismo, o superrealismo, o como quiera, lo lleva a extremos grotescos que hacen necesaria la reacción. Reconoceré que el humorismo de los últimos años ha realizado dicha etapa renovadora, e inmediatamente se ha amanerado, como es fatal en casi todo.

Lo que va dicho, acaso no tenga que ver mucho con el libro de Rafael Azcona, aunque nos lo haya sugerido. Con todo lo que Azcona tiene todavía —entre otras razones por lo joven

(Pasa a la página siguiente.)



## AUTORRETRATO




## JUAN PABLO ORTEGA

Una tarde, hace poco, vi entrar en el estudio de Chumi y de Munoa a Carlos Lara. Dijo que tenía que mandar su autorretrato a alguna parte.

Preparó los trastos, cogió un espejo, se miró en él, muy serio, y en un momento, con unos trazos ágiles, estuvo en el papel.

Claro, ¡así es muy fácil! (Sólo saber hacerlo...): Convertirse en objeto, mirarlo en el espejo y copiarlo.

Pero un escritor, ¿dónde puede mirarse? ¿De dónde recoger su imagen?

He echado un vistazo a mis carpetas. En todo caso, tal vez esté yo ahí, convertido en objeto. Algo con la poesía; dos obras de teatro; los cuentos infantiles; varios relatos cortos; una novela seria; otra de humor... Llevo de todo un poco: como esos buhoneros que andan por los pueblos.

Yo he nacido en un pueblo (un pueblo segoviano), y he andado por ahí mucho.

Mi padre tuvo vocación andariega (y de escritor. Si en mí hay algo bueno, que se cargue a su cuenta). No paramos demasiado en ningún sitio.

Ultimamente, en Madrid, hice Filosofía.

Nada. Sigo sin saber nada.

Quería saber qué era esto que me estaba pasando.

Sí; la vida es todo esto que me está pasando.

Dejé de estudiar y seguí viviendo.

Cuando murió mi padre fuí maestro en un pueblo. Me quedaron los cuentos. De todo lo que voy dejando atrás queda un poso de letras...

Y voy quedando yo baqueteado. En esto, como los torerillos que también vi a menudo, en las plazas de carros, por los pueblos.

Cuando se empieza hay que echarle valor y... y, entonces, ¿por qué no terminar con un desplante?

Clavar los pies al suelo, mirar fijo a lo alto, y decir:

—¡Aquí estoy yo, que escribo...!

★

(*Viene de la página anterior.*)

*que es—de frases hechas del humorismo actual y de actitudes previas y prejuicios humorísticos, me parece un escritor de visión muy personal, capaz de la seriedad cuando es menester, con un género de humor agridulce y trascendente, de gran categoría literaria. Jugando a los pronósticos, creo que Azcona evolucionará rápidamente. Así como hay algunos libros de jóvenes de cierto éxito, pero de los cuales no se puede esperar sino repetición y amaneramiento, virtuosismo y retórica, la novela de Azona, a pesar de su aparente facilidad y de algunas c a s i chabacanerías, ofrece una riqueza de visión y una finura psicológica —sí, finura espiritual de honda clase—, nuncio de un escritor potente. (No me gustan tantos puntos suspensivos como usa, de los que quizá tenga la culpa la máquina de escribir. La mecanografía directa, por eso de llenar papel fácilmente, provoca a veces confusión y garrulería. No lo digo por Azcona, escritor muy claro y de frase eficacísima.)*

E. G. L.

# LA RESPONSABILIDAD DEL ESCRITOR

El proceso de Blois, recientemente fallado, tuvo una derivación literaria de importancia Se recordará lo sucedido: un joven oficial del Ejército, Algarron, tenía relaciones con una muchacha, Dénise Labbé, madre de una niña. Sin ningún propósito utilitario o sentimental, tan sólo por ejercer un acto «gratuito» (Gide), el joven indujo a la muchacha a que matase a su hija, amenazándola con abandonarla si no lo hacía. La joven cometió el crimen. Los Tribunales han condenado a la muchacha a cadena perpetua y al joven, en calidad de inductor y cómplice, a veinte años de presidio.

El abogado defensor, Maître Garçon, tenía que cargar la culpa sobre el inductor a fin de preservar, en lo posible, a la autora material. Es lo que hizo y, entre otros recursos, invocó la influencia de ciertos libros sobre el ánimo del joven, en particular las obras de Gide, muy leído por el acusado.

De ahí el rebote literario del asunto. La pregunta es esta: ¿Son responsables los escritores por las consecuencias de ciertas sugestiones, ejemplos o ideas de sus libros? Mauriac responde a ésto: «ningún lector lee el libro que nosotros hemos escrito». Pero Jules Romain estima que Gide era, efectivamente, un corruptor de la juventud, con su «influencia nefasta». André Breton, por su parte, defiende a Gide por haber asumido su «disidencia moral» con valentía, y recuerda que es el autor del «Viaje al Congo» y de «Vuelta de la U. R. S. S», y en ambos libros defendió la verdad, tal como él la entendía, contra sus amigos y contra sus enemigos Jean Cayrol dice que cuando se tienen malas inclinaciones, cuando uno quiere suicidarse, no necesita de ningún libro para hacerlo... Marcel Jouhandeau revisa el proceso mismo: Algarron no es tan culpable como ha parecido. Dénise Labbé hizo lo que quiso y luego se obstinó en perder a su amante. Hubiera matado sin él. Por tanto, cae por su base la tesis de la «inducción literaria».

El asunto no puede ser más delicado, y hay mucho que distinguir en él.

Por de pronto, legalmente, no hay responsabilidad del escritor, sean cuales fueren las consecuencias de sus escritos, siempre y cuando el acto de publicar los textos sea, él mismo, lícito, es decir, permitido por la ley. Si no se admite esta tesis, el inventor del aeroplano sería responsable de los accidentes del transporte aéreo, lo cual es absurdo.

En cambio, moralmente, siempre somos responsables de lo que hacemos y no hacemos (incluso el inventor del avión). El grado y la índole de esta responsabilidad es otra cosa. Es un problema íntimo, en la mayoría de los casos muy difícil y aun imposible de poner en claro. Y aquí es donde cabe hablar de una «responsabilidad» del escritor. Para medirla, cuenta, ante todo, su pureza como artista, sea lo que fuere el texto (incluso de apariencia manifiestamente inmoral), y su seriedad como pensador. Supuesto el caso —teórico— de que los móviles y los resultados sean de alta calidad y nobleza (en suma, de espiritual verdad), el escritor no sólo puede, sino que debe escribir cuanto piense y sienta, sin miedo, aun cuando tenga su palabra consecuencias funestas, pues las tendrá también buenas, y en mayor proporción. La dificultad está en saber quién es bastante puro para tirar cierta clase de piedras... La mentira, la tontería, la vanidad, el interés y todo lo demás, se nos meten en casa, muchas veces con nuestro permiso y otras sin que ni siquiera las veamos.

# Ensayos acerca de la Edad Media

• Por Christopher Dawson •

Aguilar, S. A. de Ediciones. Madrid, 1956

*El autor ha profesado en diversos centros superiores de enseñanza británicos. Sus especialidades son Filosofía de la Religión e Historia de la Cultura. Pero, sobre todo, ha ganado un crédito particular por sus investigaciones acerca de la Edad Media.*

*Este libro se basa en otra obra anterior de Dawson, «Religión Medieval», aparecido en 1934. Trata, entre otras rúbricas, aspectos poco conocidos, como el de la Cristiandad de Oriente durante la Edad Media, hasta que fué aplastada por las invasiones turcas. Aparte de la disección de matices muy finos del pensamiento medieval, cabe señalar también, en el ensayo de Dawson, la atención que presta a la influencia de la cultura judía y musulmana españolas en la civilización occidental cristiana, aspecto poco tratado y apreciado por los medievalistas europeos, siendo, como es, una cuestión fundamental, sin cuyo conocimiento falta algo esencial para entender el desarrollo de nuestra cultura. También interesa, aunque sea un asunto tratado fugazmente, el estudio acerca de la sociedad feudal.*

*En el aspecto más específicamente literario son de suma importancia los dos ensayos finales: el titulado «Los orígenes de la tradición romántica» y el que lleva la rúbrica «La visión de Piers Plowman». El primero se refiere a la formación del ideal de la «dama» en Provenza, por influjo de la cultura española, y el segundo, de suma atracción, es un estudio acerca del poeta inglés del siglo XIV, William Langland, que no deja de tener parecido con su contemporáneo, nuestro Juan Ruiz, Arcipreste de Hita, anterior a Langland, pues Juan Ruiz murió en 1353 y Langland en 1399 (no más tarde). Ambos escritores—influjo de época—profesaron, a la vez, una rigurosa ortodoxia y un severo rigor contra los abusos del clero y la corrupción de la Iglesia. El tema del oro, que lo corrompe todo, es común a los dos poetas:*

Es confidente del Papa, y los provi-
[sores lo saben
la simonía y ella (Lady Meed, sím-
[bolo del dinero) sellan las bulas.

*Pero en Juan Ruiz hay menos patetismo humano y más facundia y alegría.*

*Dawson estudia a Langland, en relación con los brotes de la Reforma que ya apuntaban. Sin embargo, estos temas eran lugares comunes de época, y no suponen heterodoxia. El anticlerical poeta fué un católico estricto (como lo es también el propio Christopher Dawson), radical enemigo de las corrientes heterodoxas, que supo barruntar y profetizar, diríamos. Según Dawson, Langland representa, justamente, lo que hubiera podido ser el catolicismo inglés, con sus peculiares sentimientos y matices, de no haber mediado el cisma y la reforma protestante, que se originan, en parte, de la represión del espíritu que animaba al poeta.*

A.

INDICE
INDICE
INDICE
INDICE
MADRID
Francisco Silvela, 55
Apartado 6076

# MANUAL DE HISTORIA DE ESPAÑA

Por PEDRO AGUADO BLEYE

Espasa-Calpe, S. A. Madrid, 1956

Esta nueva *Historia de España*, empresa de gran magnitud, ha sido llevada a término con indiscutible competencia por los autores. En curso de redacción, este tomo III, que va desde el advenimiento de la dinastía borbónica a nuestros días, falleció don Pedro Aguado Bleye. Don Pedro Aguado Bleye dejó escritos, como se hace constar en una *Advertencia* que sirve de introducción a la obra, los capítulos correspondientes al siglo XVIII y comienzos del XIX, aproximadamente la mitad del volumen (tiene en total 1.057 páginas). Su colaborador, don Cayetano Alcázar Molina, hubo de continuar solo y hacer la revisión de conjunto. Esta revisión consistió, especialmente, en aprovechar las más recientes investigaciones referentes al período, y menciona, en particular, la importante obra de M. Sarrailh, rector de la Universidad de París, sobre el despotismo ilustrado español. Al propio tiempo llevó a efecto la incorporación de nuevos datos bibliográficos.

Este criterio consiste, visiblemente, en un razonable equilibrio de los factores que entran en el juego histórico, procurando valorarlos con sensatez o, en todo caso, exponer los hechos que les atañen, sin hipertrofiar los unos o los otros. Esto da como resultado una exposición armónica y, al propio tiempo, más ampliamente útil, donde entra, en debidas proporciones, lo político, con sus contenidos personales, lo económico, lo cultural, lo social. Así, se concede la atención necesaria, pongamos por caso, incluso en sus detalles (y esto es de importancia), a la gran empresa de reconstrucción económica de España, iniciada ya en tiempo de Felipe V y llevada a su culminación por los gobiernos de Carlos III, uno de los experimentos más nobles y valientes que en este campo se hayan consumado, en cualquier país y en cualquier época.

Apreciamos también una discreta actitud respecto a los movimientos sociales y políticos del siglo XIX. Empero, los historiadores han querido llegar hasta «nuestros días», aun en el sentido literal de la repetida locución, pues el volumen termina con el año 1955. Aun cuando se intente justificar este exagerado prurito de hacer las cosas completas, la verdad es que el autor ha incurrido en una evidente temeridad, y nos parece que habrá de tener que reconocerlo. No es posible hacer historia con hechos tan recientes, faltos de toda sedimentación. Y es lo que sucede: el tono elevado y noble decae y la Historia se degrada y se convierte en crónica.

El último capítulo, que lleva el número XXXVIII, trata de la cultura española, y alcanza hasta fines de 1955. Por supuesto, contiene muchos elementos útiles, que será preciso agradecerle al historiador.

A. X.

# DEL AMOR Y DE LA LIBERTAD

Fernández Figueroa es un escritor apasionado, en el mejor sentido de la expresión, que sólo escribe sobre experiencias profundas. Esto da a su estilo un peculiar estremecimiento, un «pathos» genuino. Escribe por necesidad. Ahora, al hablarnos «De la libertad y del amor»—tal es el título del Cuaderno número 9 de «Política y Literatura»—, se enfrenta y analiza ambos conceptos o sentimientos—todo viene a ser lo mismo—a una nueva luz, y los relaciona de un modo original. La libertad, como deber, es una de las ideas más sugestivas del presente ensayo. Dice, por ejemplo, el autor: «El objetivo de la libertad es ejercerse, cumplirse. Todos aspiramos a poseerla, la llevamos dentro como una vocación, y, mientras no sea nuestra en la medida de nuestros deseos, no dejaremos de girar, inquietamente, en su torno. Hay dos cuestiones, sin embargo, aquí: una, la capacidad de libertad, de cuantía varia para cada uno, que cada uno lleva consigo, y a ello podríamos llamar dimensión subjetiva de la libertad; hay quien la tiene escasísima, algunos casi nula. La segunda cuestion és la de las coacciones o recortes que nuestra libertad interior sufre desde fuera, constriñendo su capacidad e impidiéndola desenvolverse, y a esta presión externa denominaríamos condiciones objetivas de la libertad.»

Un aspecto de la libertad se inserta, naturalmente, en el mundo de la política. Acerca de ello, el autor de «La libertad y del amor» llega a conclusiones sorprendentes por su agudeza y claridad. La idea del político y de su misión es una de las que más cautiva la pluma de Fernández Figueroa, que no olvida a Dios como trasfondo de todo ello. Termina precisamente este ensayo: «La libertad es un camino; Dios, su meta. Cuando nuestros pasos no conducen a él, nos alejan. Entonces la libertad es un pecado. Hay que arrepentirse y sustituir la brújula.»

Pero Fernández Figueroa ha comenzado por exponernos su idea del amor y por decirnos, entre otras cosas: «Por el amor, el hombre comprende la vida y eleva la suya propia a plenitud. Sólo quien ha amado de verdad y mucho, está en condición de sobrentender—colegir al menos—el misterio que nos envuelve desde el nacimiento al mutis último... Amar es vivir. Sin amor la vida es figuración de vida, fantasma y fantasía. Se desvanece entre las manos. El amor, con su dolorosa incertidumbre, enriquece nuestra imagen del mundo, la amplía y multiplica. Vemos en qué consiste el espíritu, con su infinita gama de matices, y por qué Dios, que es incertidumbre dolorosa—aun para los que creen en El, porque pueden no alcanzarle al no merecerle—nos ha hecho a su semejanza e imagen, semilla de dolor. Es el dolor lo misterioso del amor y su misma esencia. En el dolor está el sentido de la vida, que el amor hace soportable...» La relación del amor con el dolor y cómo el cristianismo interpreta esta condición del hombre, los dictados ocultos de su naturaleza, sirven a Fernández Figueroa para escribir unas páginas sutiles, donde el pensamiento fluye de un modo al mismo tiempo atormentado y sereno, y en las que, entre otras precisiones, hace algunas muy sugestivas sobre el espíritu y la carne y cómo ambos se sustentan y complementan.

M.

# Premios literarios

*I. Este año han recaído los premios de la Diputación de Valencia en Ramón Llidó, Vicente Ramos y Rafael Ferreres. El primero, de novela, a la obra de Llidó, titulada «Entre nieblas», quedando finalista Enrique Errando Vilar, Enrique Gimeno Guinot y Joaquín López Rosat. El de Vicente Ramos corresponde al premio de poesía, en el que fueron finalistas Ernesto Contreras, J. A. García Richart y José Hoyo Pellicer. El de teatro, a Rafael Ferreres, por su obra «Razón de amor», con Manuel Martínez Alfonso de finalista. Los premios de la Diputación provincial de Valencia se crearon en 1940, y cuentan ya, pues, con cierta tradición regional, ya que no se conceden sino a los nativos o residentes durante varios años en el antiguo reino. Sería largo hacer historia de los premios anteriores, pero queremos subrayar la personalidad de los de hogaño. Vicente Ramos Pérez es un poeta de calidad, director de una importante colección alicantina, de la que fué revista «Bernia», autor de dos libros de poemas y de una biografía-estudio sobre Miró, libro fervoroso y magnífico, del cual nos ocupamos recientemente en INDICE. Ramón Llidó es un escritor valenciano que cultiva diversos géneros, desde el guión cinematográfico a la exégesis evangélica, y cuya novela premiada parece estar próxima, según declaración del autor, a las maneras cultivadas por Mauriac y Graham Greene. Finalmente, Rafael Ferreres, catedrático de Literatura, director del Instituto «Luis Vives», de Valencia, nos ha sorprendido gratamente con esta obra dramática, ya que, sin conocerla, es de esperar una interesante aportación de una personalidad distinta a los habituales cultivadores instintivos de nuestra literatura escénica.*

*II. Jesús Fernández Santos ha obtenido el premio «Gabriel Miró», de novela, de la Diputación de Alicante, concedido por vez primera. El autor de «Los bravos», su obra anterior, es un escritor joven, de fuerte personalidad, cuya prosa posee gran capacidad descriptiva. Fernández Santos tiene, entre otras nobilísimas, la preocupación de penetrar en el conocimiento de los pueblos de España y de las recias y diversas gentes que los habitan. Ha sido colaborador de INDICE, donde publicó varias notas cinematográficas y una narración.*

# MAEZTU

por VICENTE MARRERO

[E]ditorial Rialp. Madrid, 1956

*[E]n esta biografía de Ramiro de [Mae]ztu pesan más los elementos ideo[ló]gicos que los propiamente humanos. [Sin] duda, este enfoque le quita al [libr]o ese calor que sólo tiene la vida [hu]mana, singular, única, de cada hom[bre].*

*[N]o sería justo decir, empero, que el [aut]or haya descuidado los datos bio[grá]ficos. Los hay en abundancia y [su]ficientes para componer la figura. [Per]o, a la postre, la persona de Maez[tu] está un poco desdibujada y some[tida] a un molde, al molde de las ideas [y] un de las ideologías.*

*[Si]n embargo, Ramiro de Maeztu, el [hom]bre, es de un interés primordial. [Su] personalidad, más que su pensa[mie]nto, le dió la fuerza y la perviven[cia]. El propio autor lo comprende per[fect]amente, y lo dice, pero no saca [tod]as las consecuencias de su clara [per]cepción del hecho. Las ideas de [Mae]ztu no tenían originalidad, en [cua]nto enunciados conceptuales, ni [nec]esitaba esa originalidad para dar[les] un valor y una fuerza evidentes, [que] le venían de la pasión, de la emo[ción] maeztiana. Así, cuando decía: [«Sé]d buenos y trabajad». Esto, en [cua]nto idea, no es nada. Pero Maeztu [pro]nunciaba estas palabras, como se[ñal]a Vicente Marrero, con voz estran[gul]ada y angustiosa. La carga emo[cion]al de tan elementales palabras [las] hacía densas y profundas. Detrás [de] ellas había lentas meditaciones. El [aut]or cita, a este respecto, un expre[siv]o pasaje de «Troteras y Danzade[ras]», de Pérez de Ayala, donde se des[crib]e a Maeztu en ocasión de lanzar [su]s férvidas admoniciones. «Sus [ojo]s—dice el novelista—tenían la fa[cult]ad de extraviarse a capricho, de [sue]rte que la pupila gris azulada pa[rec]ía diluírse por la córnea, como los [ojo]s de un vidente en trance... Los [m]edios que el orador ofrecía eran [vie]jos y de dudosa eficacia. Todo ello [era] una canción vieja, y, sin embargo, [la f]rase que se oía por vez primera, [e]s porque, por vez primera, se había [inf]iltrado en la canción vieja lo pa[téti]co de ciertas modulaciones que le [dab]an emoción estética.»*

*[E]l carácter del hombre Maeztu se [rev]ela, igualmente, en la anécdota de [su] matrimonio. Dice Marrero: «Discu[tía]n en un piso de Londres, con un gru[po] de compatriotas suyos, sobre las [cua]lidades que debería reunir la mu[jer] por él soñadd, ilustrando su con[cepci]ón con todo lujo de detalles. —De[ber]á ser así y así... ¡Como aquélla!—[ex]clama interrumpiendo bruscamen[te] el discurso, al señalar por la ven[tan]a la figura esbelta de una joven [ing]lesa que, como una visión, en [aq]uel momento pasaba por la acera [de] enfrente. La señorita era para él [y p]ara sus compañeros, hasta aquel [mo]mento, una desconocida. Lo que no [fué] obstáculo para que Maeztu saliera [de] sus casillas y la siguiera por la [cal]le.» Así empezó el noviazgo con la [qu]e habría de ser su fiel compañera.*

*[E]sta pasión súbita le lleva, por [eje]mplo, a la agresión contra los Po[la]s y a insultar a Azorín, porque [se] muestra frío en un examen crítico [de] la «Electra», de Galdós.*

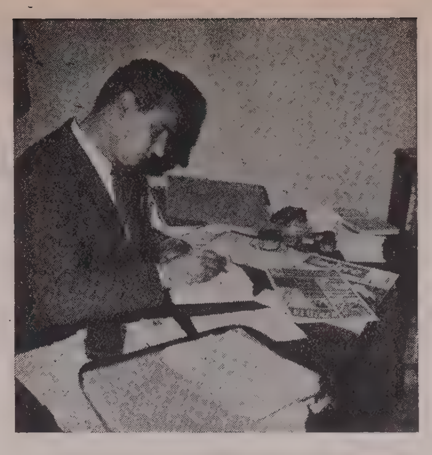
*[R]eacciones idénticas, es decir, un [apa]deamiento vital de lo abstracto, se [obs]erva en su sorprendente modo de [em]prender y de asimilar la «Crítica [de] la Razón Pura», de Kant. Lee esta [ob]ra y concluye que los «juicios sin[tét]icos a priori» existen y, por tanto, [exi]ste también el espíritu como obje[tiv]idad.*

*[U]n hombre así no debe ser aborda[do] biográficamente con un criterio [co]nceptual e ideológico, es decir, sub[ord]inando, en cierto modo, su intimi[da]d humana a lo que haya dicho o [pe]nsado. Con mayor motivo se le inflige violencia en el intento de probar una supuesta continuidad de pensamiento congruente, a pesar de las contradicciones. Porque es indudable que hubo un Maeztu revolucionario, como hubo, después, un Maeztu antirrevolucionario y partidario de la monarquía militar. No es posible aceptar su propio testimonio en el sentido de que cuando grita, en el estreno de «Electra», exabruptos anticlericales, lo hace sólo por entusiasmo literario en favor de Galdós. Suponemos que el Maeztu posterior lo creía así. Peró no era sólo literatura, sino convicción de una verdad, como estaba igualmente convencido de la otra veraad, contraria, años después. No parece factible, por mucho que se ahonde, encontrar una especie de hilo continuo y escondido de pensamiento capaz de salvar la existencia de un Maeztu animado por las mismas ideas a través de todas las épocas de su vida, a pesar de evidentes, pero aparentes discordancias. Sin duda, tiene que haber un enlace entre tan diversas posiciones y una congruencia de fondo, pero hay que buscarla, no en las ideas, sino en la emoción, siempre la misma, del hombre Maeztu.*

*Por supuesto, no deja de haber también constantes de actitud, aun traducidas conceptualmente. Por ejemplo: el patriotismo de Maeztu. Fué siempre el mismo patriota. Estas palabras valen para cualquier epoca de su vida: «lo único que se ha dicho sistemáticamente a nuestro pueblo es que en España no se puede hacer nada, que todo es estéril, qúe el sacrificio resulta una «primada». Y el pueblo lo ha creído». El patriotismo de Maeztu es un bien precioso y de valor común para todos los españoles.*

*Un libro verdaderamente biográfico sobre Maeztu, hecho con voluntad de penetrar en su alma encandecida, sería del mayor interés. Acaso el propio Vicente Marrero —tan competente en la materia—lo haga en otra ocasión.*

W. Z.



# ALAMBRE DE PUAS

por ANTON STEFANESCU

Luis de Caralt. Barcelona, 1956

Joven, taciturno, encanecido prematuramente, Antón Stefanescu, escritor rumano, pertenece a esa humanidad errante que las diversas y aun contrarias tempestades políticas y guerras de Europa lanzó a los caminos. Calamidad en la que perseguidos y perseguidores se han alternado y aun mezclado en el universal trastorno. Stefanescu es de los últimos, de los más recientes, pues hubo de huir de Rumania, su patria, cuando el país fué ocupado por los comunistas, pero no sin haber padecido en los campos de concentración de Yugoslavia. De estas experiencias nació una novela suya, titulada *Alambre de Púas*, que le ha editado, muy recientemente, Luis de Caralt, de Barcelona. En la actualidad, Stefanescu, después de haber pasado unos años en América del Sur, vive entre nosotros, en Playa de Aro.

Aprovechando una reciente estancia de Stefanescu en Barcelona, nuestro colaborador Rafael Borrás le hizo una entrevista que insuperables agobios de espacio nos impiden publicar íntegra. De ella tomamos algún punto de particular interés.

Rafael Borrás interrogó a Stefanescu acerca de la vida literaria al otro lado de la cortina de hierro y especialmente en Rumania.

—Rumania —contesta Stefanescu— es un país de campesinos que mantienen su tradición marcada por el cristianismo. El fondo social-popular y la universalidad cristiana son, pues, las características del arte rumano.

Añade que los comunistas invitan a los escritores a tratar los temas populares rumanos de siempre. Pero bajo el molde del «arte dirigido, siempre lamentable», se produce una desfiguración de los valores eternos.

—¿Qué obras literarias dignas de tal nombre ha producido el comunismo rumano?

—Ninguna—contesta el escritor—. El comunismo rumano es tan reducido que constituye solamente un núcleo político. Y a los artistas de la vieja guardia o de la nueva se les maneja bajo el signo de la colaboración entre las fuerzas socialistas trabajadoras. Una sola obra sobrepasa el marco convencional y sirve de acicate al odio de clases desatado por el marxismo. La obra se titula «Mitrea Cocor». Su autor es Mihail Sadoveanu, uno de los escritores rumanos más prestigiosos de antaño. Y con todo, bajo la dirección comunista, en su última obra, Mihail Sadoveanu parece un rudo y desmañado aprendiz.

Según Stefanescu, la «desestalinización» no ha cambiado la suerte de la literatura rumana.

—¿Cómo ve usted el futuro de Rumania y de los países esclavizados por el comunismo?—interroga Rafael Borrás.

—Creo en la eternidad de las naciones definidas y en la Cristiandad liberadora.

Tal es la respuesta de Antón Stefanescu.

I.

# EL HOMBRE DE LA VIDA SOCIAL

por ANTONIO SANCHO

Editorial Herder. Barcelona, 1955

La aparición del tomo VI de «DOCETE» invita a recorrer los tomos que precedieron y acorta la espera de los dos volúmenes que faltan para que el plan ambicioso de esta obra alcance feliz coronamiento. El tomo que tenemos a la vista trata de «El hombre en la vida social». Con orientación segura, se parte de las doctrinas sacramentales de la Iglesia relativas al matrimonio; se ahonda el sentido profundo de las relaciones entre los esposos, señalando los peligros que amenazan a éstos y también las bendiciones con que Dios ha colmado el amor cristiano.

Con una conexión, que la simple enumeración del repertorio de temas no dejaría traslucir, el lector descubre los fundamentos de la familia y la auténtica base del orden social cristiano, apoyado en el hogar y respaldado por el principio de la propiedad y de la justicia.

Cabe extraer, de la parte más extensa que constituye el volumen, toda una doctrina social teórica y práctica, con abundancia de ejemplos, de pensamientos, de sentencias de los grandes maestros de la espiritualidad católica.

Quienes conocen la penuria de textos y obras en lengua castellana que traten a fondo de los problemas sociales y morales que tiene planteados el hombre de nuestro tiempo, se admirarán más ante la obra realizada por el doctor Antonio Sancho. Con sólo hojear el libro y la copiosísima bibliografía nacional y extranjera que precede cada uno de los 98 títulos, el lector se percata del trabajo, verdaderamente benedictino, que supone la capacidad de síntesis que exigió del autor la utilización adecuada de tan copiosas fuentes, no menos que el buen tino que en todas las páginas campea, llenas de sana doctrina y escritas en consonancia con nuestras mejores tradiciones por el ilustre Magistral de Mallorca.

I.

# LAS FILOSOFIAS DE LA EXISTENCIA

por JEAN WAHL • Editorial Vergara. Barcelona, 56

*Si tuviéramos que caracterizar al hombre de nuestro tiempo nos veríamos en un serio aprieto. Lo curioso es que este mismo esfuerzo a que nos obliga el intento de definirlo nos permite encuadrar al hombre moderno dentro de las categorías de la ambigüedad y el problematismo.*

*Esto explica el desarrollo y la vigencia de las filosofías existencialistas.*

*Y, a su vez, el impacto de las mismas sobre el pensamiento, el arte, e incluso la política, ha producido una honda impresión que se manifiesta frecuentemente de forma indirecta, pero no por ello menos clara.*

*Ahora se empieza a hablar de crisis del existencialismo, y es de observar que mientras muchos le conceden a este movimiento un valor anecdótico y ya anacrónico, otros estiman que la problemática existencialista tiene abiertos grandes caminos ante ella, en orden a la conformación de una nueva mentalidad.*

*A lo que yo entiendo, la filosofía existencialista es el más poderoso intento de remover las bases del pensamiento griego, asentado sobre las ideas de esencia y substancia y organizado por la sabia razón (todo lo equilibrada que se quiera). Ese cambio de mentalidad que se atisba, casi se palpa, sin poderlo concretar aún, no ha terminado su evolución. Hasta ahora podemos hablar de un existencialismo fundamentalmente negativo, y lo que se echa de menos es el intento constructivo y la síntesis integradora de un nuevo modo de pensar.*

*Lo cierto es que el pensamiento existencialista ha dado un fuerte golpe a la actitud metafísica (a pesar de los intentos desesperados de salvar la ontología que hacen Heidegger y Jaspers).*

*Y ello es importante porque traslada a otro plano les referencias últimas, sin contar con el puente que tiende entre idealismos y realismos.*

*La primacía de la existencia, la categoría de seriedad, la nostalgia de Dios, alientan en el hombre moderno de una forma perentoria e indudable.*

*De ahí surge toda la temática existencial: el tiempo, el instante, la situación, la posibilidad, la libertad, la autenticidad, la nada, la comunicación, la paradoja, la tensión, la angustia...*

*Jean Wahl, profesor de la Universidad de París, ha escrito un libro claro y sencillo sobre «Las Filosofías de la existencia», que, traducido por Alejandro Sanvisens, nos ofrece la editorial Vergara en un excelente volumen.*

*Se intenta en tal libro hallar el denominador común a todas las filosofías que pueden llamarse existencialistas, después de hacer un breve análisis de los antecedentes y de la evolución del existencialismo. Para ello señala una serie de triadas un poco arbitrariamente, pero de gran efecto didáctico, que condensan las posiciones y los problemas de los filósofos que estudia: fundamentalmente, Kierkegaard, Jaspers, Heidegger, Sartre, Marcel, y, accidentalmente, Berdiaeff, Chestov, Merleau-Ponty y algún otro.*

*Termina haciendo un juicio valorativo de los diversos elementos de tales filosofías, al que añade un apéndice sobre la angustia.*

*La exposición es clara y panorámica; la crítica, breve; la profundización, no excesiva, impuesta por el carácter de la obra, a la que consideramos de interés para el que desee tener una visión de conjunto sobre este gran tema de nuestro tiempo.*

J. M.




# VICO Y EL MUNDO HISTORICO

por GEORGE USCATESCU
C. S. I. C. - Madrid, 1956

El intento de construir las ciencias del espíritu (ciencias culturales, históricas), o como nosotros preferimos llamarlas, *ciencias humanas*, es el más grande empeño del pensamiento contemporáneo. El Renacimiento se caracteriza por el descubrimiento de la Naturaleza, y su mayor hazaña consiste en haber labrado los cimientos de las ciencias de la Naturaleza. Estas ciencias comienzan a consolidarse, a desarrollarse, hasta producir la espléndida floración de que actualmente somos testigos.

La técnica moderna, la civilización actual, ha surgido de la aplicación de los principios de las ciencias de la Naturaleza. Y ahora todos están acordes en señalar una diacronía entre el desarrollo de las ciencias de la Naturaleza y las ciencias del Espíritu, entre técnica y cultura.

Se explica porque en el ambiente gravita la necesidad de esas ciencias de lo humano, todavía no asentadas y consolidadas. De ahí los innumerables intentos de construirlas.

Vico, Compte, el historicismo, Spengler, Dilthey, son espejo de esa humanidad que se esfuerza desesperadamente por «conocer», al modo como «conoce» la Naturaleza su propio mundo, que se despliega a través de la Historia.

Se entiende perfectamente que tales intentos no hayan dado los frutos deseados. Los métodos, las actitudes de pensamiento, han sido inconvenientes.

(Pongamos un ejemplo con relación a las ciencias de la Naturaleza: la astrología y la alquimia son intentos de estructurar un «mundo» en leyes y principios. Su actitud y su método no es el propio. De entre innumerabl intentos, sólo a partir de Galileo—r chazado por sus contemporáneos— empiezan a construir seriamente.)

Y no han sido llevados a feliz té mino los intentos de hacer cienci humanas, porque establecían, seg sostiene brillantemente Nieto Func una separación entre el mundo de Naturaleza y el de lo humano, sin q tal distingo les obligara a trazar no mas metodológicas nuevas, sino q inconsciente y tácitamente aplicab a lo humano la misma actitud q aplicaban a la Naturaleza.

De estos intentos, es Vico el precu sor más importante. Por su ambici en cuanto a lo que intenta, y por l intuiciones geniales de que está lle su pensamiento.

Opone al mundo de Descartes, el que no cabe la Historia, su prop mundo, en el que la Historia es centro.

Pretende, en su gran obra «La cie cia nueva», establecer los princip universales, por los que se rige el mu do de lo humano, es decir, la Hist ria. Y quiere hacer de ella una cie cia: la ciencia perfecta.

Pero su pensamiento está lastra por el peso renacentista sobre las yes naturales, por la actitud filosó ca de Descartes y por el prestigio que goza para él la metafísica, de cual pretende derivar todo su pens miento.

Así se explican sus intuiciones, atisbos y su fracaso en cuanto al éx de la empresa.

En resumen, Vico hace filosofía la Historia y no ciencia. Pero tie interés considerar su esfuerzo, má me en estos momentos en los que t acuciantemente se impone la co trucción de *ciencias humanas* que opongan y regulen el desarrollo in finido de las ciencias de la Natur leza, las cuales hoy parecen con cionar y ahogar el quehacer huma en todos los órdenes.

Traer, pues, a Vico a la memo es de evidente oportunidad, y a e atiende George Uscatescu con su bro «J. V. Vico y el mundo históric editado por el Consejo Superior Investigaciones Científicas.

Uscatescu, en un libro claro y b documentado, nos sitúa a Vico en época, y a través de su influencia p terior, estudia los conceptos fun mentales de su doctrina, la histor grafía viquiana, los problemas de m todo, la antropología, las formas h tóricas y de cultura, la teoría de tres Naturalezas, el Estado como f ma de cultura y la teoría de los cic y la decadencia. Así conocemos a pliamente la temática viquiana y significado de la misma. En este bro se intenta fijar los límites de u filosofía de la Historia y valorar la medida conveniente el descub miento de la Historia y el intento estructurarla.

Por todo ello, el libro es de act interés dentro, naturalmente, de medida que ofrece el estudio erudit interpretativo.

J. M.

# "EL ABUELO RAZON" HA MUERTO

**En el mes de junio murió Julien Benda, autor de «La Trahison des Clercs», uno de los libros más sonados que hayan aparecido entre las dos guerras. Julien Benda era un ejemplar de otro tiempo, de otro estilo de Europa y de Francia. De cierta manera venía a ser, en el pensamiento, lo que fué Clemenceau, el Tigre, en la política. Julien Benda era, en efecto, un racionalista intransigente, un «místico del racionalismo» (él no hubiera tolerado que le adjudicásemos esta expresión, pues odiaba a la mística, bajo cualquier forma que se presentara). Clemenceau, por su parte, fué el último gran jacobino que tuvo Francia.**

**Aborrecía y despreciaba a casi todos sus contemporáneos más distinguidos en las letras: a Gyde, a Valéry, a Bergson, a Charles Péguy, a Maurras... Los acusaba de «misticismo», de «confusión», de «turbiedad», de «irracionalismo», de «bizantinismo». Su libro «La France byzantine» denuncia los supuestos vicios del pensamiento contemporáneo francés. «Les Mémoires d'Infratombe» fué otro escándalo de ferocidad. En él se cita esta frase de Renan: «Mis contemporáneos no sabrán nunca hasta qué punto los he despreciado».**

**Benda riñó una fiera batalla de retaguardia en defensa del racionalismo estricto. Había en esta actitud, con toda su limitación, una especie de salud, de clara limpieza mental, aunque con las consiguientes penurias de toda posición estrecha y fanática. No quiso adaptarse a su tiempo y luchó contra todas sus tendencias y corrientes.**

**Muere a los ochenta y nueve años.**

# EN LA BRECHA

r FLORENTINO PEREZ EMBID

liciones Rialp. - Madrid, 1956

*«En la brecha»—ya lo dice el título ligerante—es un libro de actualidad, conjunto de artículos periodísticos, critos con rápida gracia y soltura. s temas que trata, son de los que asionan por sí mismos, aparte de amenidad que el estilo del autor ha bido prestarles: son cuestiones vivas presentes—y aun «futurizantes»— mo el del pensar y sentir de las nue- s generaciones, el problema de la tegración de las contrarias tradicio- s culturales españolas, el de la uni- d orgánica de España, la democra- , ricos y pobres e incluso una in- rsión, al final, en asuntos específi- mente económicos, con los que el tor no parece estar seriamente fa- iliarizado.*

*La amenidad y la gracia del autor este libro no son dudosas. Tampo- la seducción de su personalidad, e transparece siempre. Así, esta se- cción y una generosa cortesía res- cto a sus adversarios ideológicos, ede hacer creer, en algún momento, e estamos dialogando con un hom- e tolerante en ideas, abierto a la ansigencia y a la libertad de expre- ón. Pero no es así: pronto nos des- gaña, aunque sin perder nunca su lante afable y respetuoso. Respetuo- , pero perfectamente intolerante ra las ideas que pongan en riesgo s propias. Cuestión de doctrina, no estión de temperamento.*

*El señor Pérez Embid se plantea, ecisamente, la cuestión de la tole- ncia, y la condena, condena a «los mbres puente» que estarían pron- s a una paz cualquiera entre las di- rsas tendencias culturales y políti- s. No ignora el brillo del pensa- iento liberal español de los prime- s treinta años de este siglo. Quiere sorber e incorporar esos valores en anto sirvan a la «gran tradición» tólica, de tal modo, que «los filóso- s tomistas escriban en un estilo mo el de Ortega, y el saber teológico gule con ideas claras a los grandes etas, como Machado, o los grandes entíficos de la materia tengan una recia, como la de Menéndez y Pe- yo». Todo eso parece deseable, aun- e nos parezca peligroso para la poe- a esto de «regular» a los poetas. Y señor Pérez Embid aspira a reali- r una empresa tan excelente, impi- endo que se manifiesten expresio- s de la cultura contrarias a los prin- pios de la gran tradición.*

*Ahora bien, cabe plantear la pre- nta de si su deseo se cumplirá por mejante medio. ¿Puede ser sana y erte una cultura bajo el amparo de otecciones artificiales que impidan contraste, la competencia, la prue- de la lucha? Tal vez quepa respon- r que, en algunos casos, y por bre- tiempo, sí. Pero, en general, es un cho bien observado que las socie- des demasiado bien integradas, so- etidas a una síntesis lógica (es de- , al imperio legal de un principio itario), degeneran rápidamente y se terilizan o se estancan. Las cultu- s fuertes y fecundas han sido siem- e conflictuales, aun—esto sí, pues otro modo se desintegrarían—uni- s por una síntesis «vital», capaz de perar, más allá o más acá de la ló- a, enunciados contradictorios.*

*El señor Pérez Embid plantea la estión de la «defensa de la unidad» pañola. Defensa que se basa, ante do, en la fuerza de un Estado que conceda pasavante a los discre- ntes de sus dogmas. La unidad fun- mental es, en principio, no sólo ena, sino necesaria. Pero—ahí está grave cuestión—la unidad formal compulsiva no es verdadera uni- d y, de hecho, al menos en nuestra oca, más exactamente, en la cultu- cristiana-occidental y europea, ni uiera es prácticamente posible.*

*Por eso decimos que el ameno e in- resante libro del señor Pérez Embid uncia estos problemas, pero no da solución viable para resolverlos de veras. Por supuesto, esto no significa que el autor no haya pensado recursos más profundos y realistas, sino, meramente, que no aparecen en estos artículos periodísticos. Por ser periodísticos, precisamente, aunque de buen periodismo, tampoco cabe, es verdad, extremar una exigencia cuya realización ha menester de largas y muy pensadas disquisiciones.*

F.

# SOCIOLOGIA DEL AFRICA NEGRA

por F. ELIAS DE TEJADA • Ediciones Rialp. Madrid, 1956

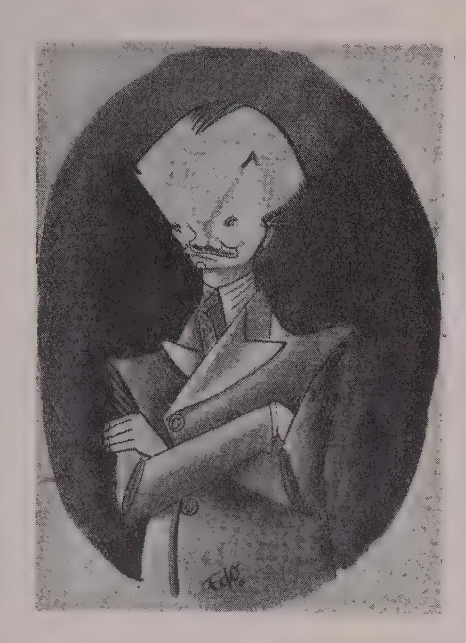
*Este libro tiene interés por el tema y por el autor. El tema seduce por sí mismo. Se parte de la magia del sonido en el Africa bantú («las tierras que están al sur del desierto del Sahara»), la deificación del ruido, «la verdad del Dios-Tambor». El cosmos no se puede interpretar intelectualmente por los negros, sino vitalmente: el tambor señala el ritmo de los seres vivos y su transmutación en los muertos venerados. El ritmo es algo profundo y fundamental en la vida anímica del negro. Hay en este libro muchas observaciones, a la vez sorprendentes y atinadas, en las que la rigurosa seriedad del concepto es compatible con expresiones formales chisporroteantes, pero justas. ¿Por qué el Tambor es el punto esencial de la cuestión? Porque así como la trompeta baja y eleva las modulaciones y cambia los tonos, casi habla, el tambor no habla «solo», él solo, sino que expresa lo colectivo. Este elemento colectivo del tambor tiene una importancia psicológica y sociológica fundamental para comprender al negro. «Si en la trompeta habla el yo, en el tambor canta el grupo entero.»*

*En cuanto al autor, es preciso decir que Francisco Elías de Tejada, con su formación filosófica y su carácter de profesor, no es hombre que supla con la erudición y el discurso la experencia directa. Pasa al revés: interpreta la experiencia viva y real, adquirida como viajero y observador de la vida de los negros, con su equipo de abundantes conocimientos. Es lo que debe ser. A través de las páginas de Elías de Tejada corre la idea de un «pensamiento» vitalista bantú, sin que entrecomillemos por desvalorización esta palabra, sino para marcar su carácter peculiar en las culturas negras.*

*En un primero y rápido examen sacamos una impresión muy favorable de este libro, que, sin duda, merece otras ampliaciones.*

A

# JORGE CAMPOS



Tengo ante mí un librito de J. C., titulado «Eblis». En el colofón consta el nombre de los amigos que lo costearon. Entonces, en el año 42, tenía ya algunos que creían en él, dedicándole este delicado, conmovedor homenaje. Luego, la lista de sus libros ha ido aumentando sin cesar: «Bichori», otra breve narración; «En nada de tiempo», «El atentado», «El hombre y todo lo demás»... Añadamos, en otra vertiente fundamental, una historia de la literatura hispanoamericana, diversos escritos sobre cine y la novela policíaca, trabajos de investigación sobre Espronceda, Gil y Carrasco, Alcalá Galiano, Jovellanos, Estébanez Calderón, etcétera. Con su libro de cuentos «Tiempo pasado», J. C. acaba de obtener el Premio Nacional de Literatura del Ministerio de Educación Nacional. ¡Qué interesante rastrear en aquellos principios, ahora que Jorge se nos presenta escritor entero y verdadero, con un reciente premio de ya dilatada tradición en nuestras letras!

Si a mí, que le sigo y que me considero cerca de su mundo, me sorprende el conjunto de una obra ya densa, ¿qué no será al simple aficionado, al lector distraído, si se asoma a las páginas de su último libro, próximo a aparecer, y por vez primera al espíritu de su joven autor, no teniendo de él sino vagas, escasas noticias? Es curioso en qué puede consistir para los demás la revelación de un escritor. Pero a mí, este descubrimiento, con una obra considerable detrás, lejos de extrañarme me parece naturalísimo; estoy lejos de esa queja frecuente del sino literario en que muchos literatos se empeñan un tanto histéricamente. El que un escritor como J. C. tenga el destino de ir afirmándose con lentitud y esfuerzo, ante los demás y quizá ante sí mismo, sin fulguraciones precoces, pero con rasgos vigorosos e imborrables a la larga, me parece lógico, coherente e incluso deseable. Así es como algunos van haciendo su historia.

J. C. es un trabajador infatigable; colabora en el Consejo Superior de Investigaciones Científicas, es profesor de Literatura en la Escuela de Arte Dramático, trabaja en la E. Arión de F. Baeza... Escribe tanto, por otra parte, que no sé cómo puede tener tiempo para escribir, paradoja que, o resulta fácil o sería demasiado largo de explicar. Por estas ocupaciones actuales se fué quizá al pasado, es decir, a los tiempos de hace diez o doce años, aquellos pocos de Valencia en que, como él dice en uno de sus cuentos, andaba por allí a ver qué hacía, y que le dejaron un conjunto de experiencias que recogió en su libro. Aquellos años de búsqueda y desorientación dejaron un poso agridulce en J. C. y unas observaciones que ha volcado ahora en el tono de quien cuenta a sus amigos, con ligereza y amenidad, anécdotas sabrosas y límpidos recuerdos de lo que se vivió. ¿No habéis observado la atención que todos, en una reunión amistosa, ponen en lo que alguien cuenta sobre personas conocidas, sobre ocurrencias y episodios de su vida y cómo todos también se empeñan en completar aquella existencia añadiendo nuevos rasgos? ¿No habéis comprobado después, vueltos a casa y a la soledad, que ningún libro de los que se tienen a mano fija nuestra atención? Es que la conversación entre amigos era algo vivo y por eso más interesante; unos hombres hablaban de otros y las explicaciones sobre ellos ayudaban a explicarnos a nosotros mismos. Así ocurre con estos cuentos de J. C., en los que el autor habla como en esos diálogos en los que no se dice sino las cosas más hondas, sencillas y esenciales de nuestra vida.

Algunos de aquellos días los viví con él. Y por eso he asistido tan conmovidamente a esta búsqueda del tiempo pasado. Pues ocurre algo curioso y paradójico en apariencia: que las cosas se revelan sólo a quienes de alguna manera las conocen. Y algo más sorprendente: que aquello de que estuvimos cerca sin enterarnos bien, se nos descubre de repente gracias a unos ojos, a un espíritu que parecían casi los nuestros, y, sin embargo, tan diferentes. Y es que el más humilde aspecto de la vida resulta inagotable, la más simple persona guarda riquísimas vetas de humanidad. J. C. me ha hecho recordar la Valencia callejera, amable, mesocrática y universitaria, las clases del profesor Ballesteros, la tertulia de ecos clásicos del profesor Sánchez Castañer, los cafés de la calle de la Paz o los de Gran Vía, las reuniones que presidía Pedro Caba en el Gato Negro; a José Luis Hidalgo, el gran muerto inolvidable, a José Hierro, a Ismael Diego, al profesor don Angel Lacalle, a José Bonilla, al rejoneador y licenciado Sáez Vivanco, a Vicente Gaos, a Pla y Beltrán, a Ballester Segura y su academia... ¡Cuánta persona interesante y cuánta vida preñada de sentido y de misterio, como ocurre con cualquier trozo de ella que se acote!

J. C., menudo y de hablar suave, casi medroso, como si lo dijese todo para sí, es uno de esos hombres que encierran una tremenda energía, una fuerza espiritual siempre proyectada hacia algo importante, una voluntad tensa que parece golpearle en la ancha frente y que le lleva a empresas intelectuales graves y de responsabilidad. Me gusta ahora recordarle—a él mucho más joven que yo—nuestros paseos por la Gran Vía valenciana en los atardeceres brumosos, combatiendo con nuestra compañía la hora melancólica, exponiéndonos nuestros planes desesperanzados, con ese vago pesimismo juvenil y con la incertidumbre sobre el futuro y su burla suave que suelen mostrar algunos hombres de voluntad aparentemente desmayada e inapetente, pero en realidad siempre tensa y dirigida hacia firmes lejanías; esto, claro es, lo digo por él.

E. G. L.

# CIERTOS CUENTOS CUENTOS CIERTOS

por MAX AUB

Antigua Librería Robredo. México

Max Aub confirma con esta obra un bien ganado prestigio de narrador.

Hay en estos dos volúmenes cuentos que son verdaderamente cuentos, y de la más convincente calidad. Es el caso de «La ingratitud», en el que la vieja madre, que vive en una caseta al borde de una carretera, en un erial polvoriento, abandonada de sus hijos y sin noticias de ellos, atónita como un pedazo de tierra, se ha convertido en árbol, «un árbol que no tenía nada de particular, pero era el único que había hasta la hondonada». «La bula» es un magnífico sarcasmo. «El silencio» es una narración misteriosa y a la vez profundamente verdadera y humana, con ese misterio que nace de la realidad misma.

No podemos decir lo mismo de otras narraciones, que, en contraste con las mencionadas, llegan a carecer de todo valor literario, aun cuando puedan ser testimonios de una experiencia con un fondo histórico verdadero.

Es lo que sucede casi siempre con los volúmenes de cuentos. Aun los mejores presentan esas caídas, esas fallas, pues el autor, a menudo, por efecto de compromisos afectivos, ya sea con el tema, ya sea simplemente con el logro que cree haber alcanzado, se deja ir y lo mete todo en el mismo saco. Es lástima, pero es así. Los volúmenes de cuentos debieran ser sometidos a un expurgo implacable, que, naturalmente, no puede hacer el mismo autor. Pero ¿quién se resigna a someterse a tales juicios, que, por lo demás, también pueden ser erróneos?

Con todo, bastan la media docena de cuentos excelentes de Max Aub para que el juicio estampado en las primeras líneas de esta nota conserve toda su legitimidad.

F. S.

HISTORIA DE ROMA, por Theodor Mommsen. — *Aguilar, S. A. de Ediciones*. Madrid.

*Una de las obras más famosas de Historia aparece ahora en la* Colección de Premios Nóbel *de la Casa Aguilar, con la lujosa presentación que caracteriza a esta serie.*

*Comprende el volumen el período que va desde la fundación de la ciudad hasta la implantación de la República. Las rúbricas correspondientes tratan de las primeras inmigraciones en Italia, los orígenes de Roma, la supremacía romana sobre los demás pueblos del Lacio. Roma continúa su expansión por la Península y tropieza con otros pueblos no aborígenes, establecidos en fecha más o menos reciente en Italia: etruscos, griegos, fenicios. Describe las luchas internas de la sociedad romana hasta que es derrocada la Monarquía.*

*Termina el libro con la hegemonía romana desde la paz de Aníbal.*

DESDE EL CAUCE TERRENO, por José Miguel Ibáñez Langlois. Adonais.—*Ediciones Rialp*. Madrid, 1956.

El autor es un joven poeta chileno, cuyo primer libro «Qué palabras, qué lágrimas» (Ediciones del Joven Lautaro. Santiago de Chile, 1954) obtuvo el primer premio del Festival Latino-americano de Arte Universitario.

«Desde el Cauce Terreno», que ahora publica Adonais, es la segunda obra del poeta chileno.

LAS BUENAS MANERAS, por Eduardo Blanco-Amor.—*Losada, S. A.* Buenos Aires, 1956.

*Eduardo Blanco-Amor reside, desde hace años, en Buenos Aires, y ha viajado mucho por aquel continente. Es autor de varias novelas, poemas, algunas excelentes farsas de títeres, y destaca como conferenciante.*

*Ahora publica este libro, que subtitula «Tratado de Urbanidad para Mayores», con lo que el escritor gallego apunta ya la intención humorística. Sin embargo, previene al lector de que su pluma tal vez hubiera sido más explícita, a no ser porque, como él dice, hubo de escribir «entre dos Planes Quinquenales», a la sombra de la «democracia integral», con lo que alude a la pasada situación política argentina, causa de ciertas necesarias timideces en la expresión.*

*Blanco-Amor ha publicado un libro, «Chile a la vista», que ha metido mucho ruido, mereciendo varias ediciones.*

LA SERPIENTE Y LA PARCA JOVEN, por Paul Valéry. Versión castellana y prólogo de Juan Ortega Costa. Adonais.—*Ediciones Rialp, S. A.* Madrid.

No hay nada que decir—que añadir—a tanto como se dijo sobre estos dos poemas decisivos del gran poeta—y no menos grande ensayista—francés.

Pero una traducción de Valéry es siempre un acontecimiento de importancia. Lo es, incluso cuando, como en este caso, existen versiones que son obra admirada de poetas de primera categoría.

Pues bien, con todo esto, el trabajo de Juan Ortega Costa comparece adornado con la mejor fortuna. No es extraño si, además de las dotes del traductor, justamente reconocidas, se ha hecho una labor sostenida durante muchos años. Porque Ortega Costa viene trabajando estas traducciones desde casi lejana data. Baste decir que el tiempo no fué perdido, sino, muy al contrario, ganado día a día.

Ortega Costa era conocido ya, como traductor de poesía francesa, por sus tres tragedias de Racine, que le editó Janés. Su labor mereció entonces una consideración—sobre todo por «Fedra»—que ahora ha de crecer mucho. Con ser bueno aquel trabajo, el que hizo sobre Valéry es positivamente mejor, a lo que deben sumarse las mayores dificultades de este segundo empeño.

El prólogo denota a un profundo conocedor de Valéry, y expone los recursos técnicos de que se ha valido para rendir en español la música del original y su esencia poética.

LA MUERTE ESTA EN CAMINO, por José L. Martín.—*Juventud*. Barcelona, 1956.

*Se trata de la narración de un combatiente prisionero de la División Azul. Pero el relato empieza justamente con la vuelta. Dicen, a este respecto, los editores: «pero la aventura más íntima, la más humana, comenzaba precisamente entonces para muchos de ellos. No pasa uno por muerto impunemente durante años y años...»*

*En suma, es el problema abordado tantas veces por la realidad, con su feroz inventiva, como por los novelistas con su imaginación, del hombre que vuelve cuando no se le desea ya o cuando, como en este caso, no puede ya adaptarse a la vieja vida, que es otra nueva y diferente de la que perdurara en su memoria.*

*«Cuatro personajes con múltiples razones para quererse, se hacen daño mutuamente hasta desembocar en la tragedia.»*

AFRICA INQUIETA, por O. Stranberg.—*Juventud*. Barcelona, 1956.

Es un viaje desde Tánger hasta Africa del Sur, a través del Sahara y cruzando el continente de Oeste a Este por la línea ecuatorial, aproximadamente, para bajar después, por la región de los Grandes Lagos y las estepas surafricanas hasta Ciudad del Cabo.



★

Esta suerte de expediciones atienden tradicionalmente a la geografía, al paisaje, a la fauna y, si acaso, a la antropología de lo primitivo.

Pero Africa ya no es sólo eso. Se trata de un factor que entra con su propio pie en la historia. Por eso el autor titula su libro «Africa Inquieta». El continente fermenta con vigor «y se halla en proceso de transformación».

Mapas y fotograbados ilustran el texto.

LA ESTIRPE DE KAYWANA, por Edgar Mittelholzer.—*Luis de Caralt*. Barcelona, 1956.

*Un relato cuya acción se desarrolla en la Guayana británica durante la primera mitad del siglo XVII.*

*Es la vida primitiva de los primeros colonos, con todas las ferocidades inherentes a esta suerte de empresas, particularmente en aquella época.*

*Se da el caso de que el autor es oriundo de la Guayana británica, lo que añade autenticidad a su trabajo.*

*Los libros de Mittelholzer han tenido buena fortuna editorial, incluso en Francia, donde apareció bajo el patrocinio de la* Nouvelle Revue Française.

EL GERARDO, por Enrique Larreta.—*Espasa-Calpe, S. A.* Madrid, 1956.

Sin perjuicio de ocuparnos en una nota crítica de esta novela, en cuanto es la obra de un escritor argentino tan vinculado a España, registramos ahora la aparición de «El Gerardo», en la Colección Austral de *Espasa-Calpe*, en coincidencia con la llegada de Don Enrique a España.

El tema de este libro es una figura de Don Juan, sobrio y desengañado, al que rodea una variada y original galería femenina.

El volumen, de 229 páginas, lleva un prólogo de Arturo Berenguer Carisomo.

RICARDO WAGNER, por René Dumesnil. — *Vergara Editorial*. Barcelona, 1956.

*En un espléndido volumen, esta casa editora acaba de publicar la biografía del gran músico, en versión española de Fernando Gutiérrez Velasco y Rosendo Llates.*

*El tomo, de 233 páginas, contiene muchas ilustraciones. Lleva abundante bibliografía, índice cronológico y una amplia nota sobre el wagnerismo en España, tan pujante sobre todo en Barcelona, una de las ciudades wagnerianas del mundo.*

MAS QUE MADURO, por Mariano Tudela.—*Caralt*. Barcelona, 1956.

Mariano Tudela, autor de esta novela, se había dado a conocer ya por «El torerillo de invierno».

Cela dijo de él que «entronca con las más nuevas corrientes de la novela en el mundo».

«Más que maduro» se propone reflejar la vida de los bajos fondos madrileños. Empieza con la preparación de un golpe por una banda.

★



Es un volumen encuadernado de 189 páginas.

CATORCE HORAS DESPUES, por Víctor López Ruiz.—*La Nube y el Ciprés*. Granada.

*Se trata de un hermoso volumen, bellamente editado, cuyo tema es el bandolerismo andaluz.*

*El punto fundamental, además de la anécdota, que sirve de armadura a la narración, es la angustia que experimentan los comprometidos en la aventura, cuando se ven cercados por la Guardia Civil y tienen la certeza de la muerte.*

La Nube y el Ciprés *es un empeño editorial muy digno de atención, pues se propone revelar las inquietudes literarias actuales en Granada, ciudad de tanta tradición artística, no desmentida, por cierto, hoy mismo.*

*«Catorce horas después» es la primera obra de Víctor López Ruiz.*

TU SERAS MEDICO, por André Soubirán.—*Caralt*. Barcelona, 1956.

Esta novela, traducida del francés, tiene como tema el tan reiteradamente abordado por los novelistas desde hace algunos años: el ejercicio de la medicina.

La diferencia, respecto a versiones anteriores de la misma materia, consiste —aparte calidades literarias—en que el autor pretende haber desplegado una sinceridad que excluye la idealización del oficio de médico y exige un tratamiento realista, como parte de «lo abyecto y lo sublime de un mundo que a todos nos engloba».

André Soubirán es «Premio Théophraste-Renaudot».

Un volumen encuadernado.

LA TUNICA SIN COSTURA, por Maurice Baring. — *José Janés*. Barcelona, 1956.

*Es la conocida novela de Baring, con el fondo de la leyenda de la túnica inconsútil.*

*Si no nos equivocamos, esta novela ha sido ya editada en otra ocasión por la misma casa.*

*La traducción es de Alfonso Nadal, y ahora aparece en la Colección del* Club de los Lectores, *que viene a ser una recapitulación de anteriores ediciones, con obras de fama universal, amparadas en una firme consagración.*

*Un volumen encuadernado de 244 páginas.*

LA VENTA EMPIEZA CUANDO EL CLIENTE DICE «NO», por Elmer G. Leterman.—*Vergara Editorial*. Barcelona, 296 páginas.

Leterman, que es uno de los hombres más acreditados en ese arte, desde luego dificilísimo, que es vender, es el autor de la teoría, en apariencia paradójica, de que precisamente los que compran son los que empiezan por decir «no». Lo demuestra en este libro—que es de gran amenidad y de una eficacia técnica difícilmente superable—. Sus orientaciones y su ejemplo han de servir a muchos para formarse un «estilo», un carácter y triunfar o aproximarse al éxito en el mundo de los negocios.

BOLCHEVISMO, por Waldemar Gurian. *Ediciones Rialp*. Madrid, 1956.

*Se trata de un estudio del bolchevismo en su esencia y en su dinámica históricosocial. El comunismo—sostiene el autor—no ha hecho sino llevar a sus últimos extremos lógicos tendencias y fuerzas admitidas más o menos inconscientemente en nuestro tiempo, incluso por los que se creen enemigos de la ideología bolchevique.*

*En esto residiría el secreto de la propagación del comunismo, tanto en Occidente como en Oriente. El punto de vista del autor es que la secularización de la cultura occidental creó las condiciones propicias a la propagación de la ideología bolchevique en el mundo moderno.*

LOS OJOS DE EZEQUIEL ESTAN ABIERTOS, por R. Abellio.—*Escelicer*. Madrid, 1956.

*José Vila Selma ha traducido para la colección* El Diablo, *de Escelicer, la novela de Raymond Abellio «Los ojos de Ezequiel están abiertos».*

*Se trata de una obra de gran importancia, dentro de su campo específico, que aborda, con verdadera minuciosidad y con indudable valentía, los problemas religiosos del hombre de nuestro tiempo. No es, como pudiera en un principio creerse, la historia de una conversión vivida desde dentro del individuo y donde la gracia riñe y gana batallas decisivas. Vemos, por el contrario, la peripecia contradictoria de unos personajes en lucha constante con su inteligencia y con su corazón, en combate también con su profundo hastío del mundo que les circunda.*

*Pedro Dupastre, el benedictino P. Carranza, Silvia, Elena, Patrick, Drameille, son figuras que viven o han vivido junto a nosotros en algún momento. Personajes de carne y hueso a quienes la vida empuja con fiereza hacia su destino final.*

*No estamos habituados a este tipo de literatura católica, sin gazmoñería ni sermoncitos, pero la consideramos necesaria, verídica y oportuna.*

*Escelicer contribuye, pues, a situar ciertas cuestiones en su punto, con títulos como el que comentamos.*

E. N.

# al otro lado de la frontera

## BIENESTAR Y MISERIA

ya camino de cumplirse un si-
lesde que, como consecuencia del
*yo sobre el principio de pobla-*
del pacífico y buen cura Thomas
rt Malthus, Joseph Garnier pu-
ra en París su libro *Les princi-*
*le population*, en el que escribió,
llamente, esta verdad dictada por
ien sentido: *De los hombres de-*
*e que el progreso les traiga la mi-*
*o la felicidad.*

estaba entonces viviendo el
ifo de la Revolución industrial y
mil años de civilización agrícola
oducción manual pasaban defi-
amente a los archivos de la his-
. El orden social, desaparecido
olpe de la técnica industrial y el
alismo, parecía recomponerse en
ha hacia la restauración del
ibrio económico tradicional del
do premaquinista, en medio de
erra de clases que la codicia, apo-
en el poder corruptor del dine-
ncendió para cubrir de revolucio-
sociales un siglo de historia.

ora, con las nuevas técnicas,
e la inquietud. Con la misma sen-
que el honesto Garnier, Eins-
en su testamento, amonestó al
io, exhortando a los hombres a
derar el valor de la ciencia en
ntido de sus derivaciones prác-
, que tanto pueden servir al ad-
miento de una era de bienestar
a la ruina y destrucción de la
ie.

rtrand Russell se muestra pesi-
a en cuanto a la cordura huma-
confiesa que no le extrañaría
a humanidad, amorfa y acéfala,
y egoísta, se decidiera por su
te y destrucción antes que ceder
or de una nueva estructura eco-
ca, social y política ajustada a las
ncias de la técnica. La humani-
para su desgracia, es estólida,
lo indecente, o sea, de acuerdo
a etimología de la palabra, lo in-
eniente.

r lo pronto, ya estamos experi-
ando los primeros movimientos
discordia—de indecencia—frente
automación de los centros indus-
s de producción. La técnica que
vizó a los trabajadores, redu-
olos a la condición de piezas de
áquinas, en tanto se producía la
ociosa, como derivado de la in-
ialización intensa, y contra la
luchó, dignificándose, el prole-
do a lo largo del glorioso si-
rx, toma ahora un verdadero ca-
liberador. El trabajo recobrará
él la alegría perdida y sepultada
la tristeza de las fábricas que la
ica de la literatura social reco-
Pero al lado de esta promesa de
ía recobrada, pronto el censo de
eos, reducido en proporciones
esuradas, se reflejará en el cen-
parados, aumentando en la mis-
proporción. Y otra vez la Pené-
de la historia volverá a su teji-
destejido de contradicciones.

s sindicatos obreros de Inglate-
ian registrado la iniciación de una
a crisis económico-social, y se
en a la automación. Comienza
nueva lucha contra la máquina
a-enemiga. El camarada *robot*
echo acto de presencia en el es-
rio de la producción. Es un esqui-
necánico sin conciencia de clase.
omedia social adquiere con la in-
ención del inesperado personaje,
pidamente automático, un interés
rlativo. Conceptos, ideas, relacio-
y garantías, especulaciones y
matismos vigentes se sienten ca-
dos.

mple etapa culminante de la Re-
ción industrial o nueva Revolu-
industrial, el hecho se afirma
amando una reorganización social
ruente con las realidades econó-
s originarias.

## LAS CONTRADICCIONES DE CHARLES MAURRAS

aba de publicarse en Francia un
cuyo interés rebasa su objeto
reto de exponer la vida de Char-
les Maurras. Su título atrae e invita a la lectura. La portada dice sencillamente: *La Vie intérieure de Charles Maurras.*

En estos momentos de crisis religiosa, todo documento que describa el comportamiento de una conciencia batida por la duda, presa de la lucha entre el deseo de creer y la inseguridad del sistema de creencias ortodoxas ante la propia crítica, adquiere una categoría especial dentro de la historia religiosa de nuestros días. El caso de Charles Maurras, como el de Santayana, o el de Unamuno en España, y también el de García-Morente, se prestan a múltiples consideraciones, sobre el supuesto de la posibilidad de la existencia en ellos de actitudes polémicas o retóricas, que pueden significar falsedad, no profesada conscientemente de seguro, en la confesión pública de su ortodoxia o heterodoxia. Ciertamente, es cuestión delicada la de fallar en cada caso en un sentido o en otro. Nunca sabremos con exactitud qué es lo que ocurre en la conciencia individual de un hombre cuando las ocurrencias se reducen en la intimidad incomunicable.

Leyendo *La Vie intérieure de Charles Maurras*, vamos de sorpresa en sorpresa, de contradicción en contradicción. Paralelamente a su lectura, surgen, suscitados por la afinidad, otros ejemplos inquietantes próximos y lejanos. Así, Bergson, en trance de abrazar el catolicismo, Max Scheller, incluso André Gide, y en otro plano, el propio François Mauriac. El debate se centra entonces entre lo esencial y lo histórico. La crisis de la conciencia religiosa se nos plantea desde este momento dividida y precisada en dos campos distintos. En uno se agrupan las conciencias que distinguen y separan los valores absolutos, ahistóricos, del mensaje evangélico de los aspectos históricos de la vida humana —sociología, economía, política—, y en otro, los que sólo admiten el suceder histórico negando todo absolutismo. El caso de Charles Maurras se sale del marco de una y otra posición. Maurras es una paradoja viviente, menos misteriosa de lo que se cree y más significativa de lo que se supone.

Según todas las noticias, Charles Maurras murió cristianamente. Con su muerte, cesó una lucha heroica sostenida contra el mundo entero. Si atendemos a ella, Maurras fué un agnóstico sin reservas. Agnosticismo radical, proclamado tan paladinamente, no se aviene con una profunda religiosidad. Al mismo tiempo, Maurras se esforzó durante su vida por restaurar la conciencia nacional francesa vivificándola con la savia tradicional cristiana de su país. Nada más desconcertante que su profesión agnóstica y su predicación patriótica a favor del restablecimiento del culto nacional a Juana de Arco. ¿Política? ¿Religión? Acaso, fe en el mito de Anteo, que ha constituído en Europa, durante algún tiempo, una obsesión política de tipo técnico-racismo alemán, actividad italiana. O quizá rebelión de infraestructuras históricas, plenas de voluntad, tanto como extrañas a la inteligencia.

Pero más que todo esto, ya sabido, *La Vie intérieure de Charles Maurras* nos sorprende con algo que, para la generalidad del mundo, era desconocido: su correspondencia con Pío XI y Pío XII, que el autor del libro nos proporciona; sus relaciones con Santa Teresa del Niño Jesús. De todo ello no se puede deducir que Maurras fuese un hombre de fe, pero tampoco que fuese un ateo. Ni menos es lícito catalogarlo psiquiátricamente entre los extravagantes que buscan la notoriedad por cualquier medio. Posiblemente, hay en él fuertes dosis de estos componentes, sin predominio bastante de uno u otro. Lo que sí parece ganar en evidencia es su categoría de tipo representativo de la realidad religiosa de Europa.

Prescindiendo de la personalidad de Maurras y elevando a categoría el discurso anecdótico de su vida, el lector de *La Vie intérieure de Charles Maurras* se pregunta: ¿a dónde va Europa? ¿Cómo se puede salvar una crisis general apoyándose en cimientos radicalmente dubitativos frente a fuerzas desafiadoras y contrarias ciegamente creyentes? ¿Va implícito en estas manifestaciones contradictorias el postulado de una nueva ortodoxia?

Nos parece que en estas interrogaciones reside la verdadera cuestión.

## WILLIAN FAULKNER HABLA DE LO QUE NO SABE

Con ligereza muy norteamericana, William Faulkner ha hecho unas declaraciones en la revista *Paris Review*, que no tendrían importancia si no fueran suyas. En verdad, el célebre novelista se conduce tópicamente —cosa en él no extraña—para decirnos vulgaridades en torno a la creación literaria y al escritor. Demos de lado a las primeras, que son nada menos que afirmaciones sobre la permanencia de los grandes temas en todos los grandes escritores—Shakespeare, Balzac y Homero—. No son graves estas afirmaciones ni tienen ninguna trascendencia. Ellas obedecen a la dura prueba que representa la contestación a una pregunta hecha sin previo anuncio y que obliga a la contestación espontánea.

Lo que dice acerca del escritor ya no es lo mismo. Cree Faulkner que el escritor no necesita nada más que papel, lápiz, tabaco y whisky. Lo demás, huelga: medio social, recursos económicos, conocimientos técnicos, son cosas adjetivas, innecesarias y hasta extrañas a la creación literaria. Se le olvidó a Faulkner que el papel, el lápiz, el tabaco y el whisky suponen el medio social, los recursos económicos y, en cierto sentido, los conocimientos técnicos. Si Faulkner meditara un momento sobre las razones de su éxito, descubriría con facilidad que sin Norteamérica, respaldando su crédito, Suecia estaría muy lejana para él, y París, acaso, no le serviría de altavoz. Y, con plena seguridad, sus libros no hubieran dado el salto mortal del anonimato al babilonismo.

Faulkner hace sus afirmaciones apoyado en su experiencia personal, como si las experiencias personales no estuvieran determinadas por el medio social. En el fondo, Faulkner habla con la simpática petulancia de los hombres que pertenecen a una sociedad sin historia suficiente para descubrir el radical fracaso que es la vida humana esencialmente.

Los europeos sonreímos ante estas actitudes aurorales, canto de gallo matinal que confunde la autonomía mecánica del Universo con su automático kikirikí. Sabemos, cosa que ignora Faulkner, que existe una lógica, una psicología, una sociología, una economía y hasta una técnica de la cultura. El hombre no es, como cree Faulkner, un ser aislado al cual no alcanza ningún mal cuando posee genio, sino todo lo contrario. El genio, digamos más bien el espíritu fuertemente individualizado, pone en peligro la existencia de quien lo posee. Y la existencia propia es lo primero para el hombre. No es cierto que basta el genio con la voluntad para superar situaciones particulares o generales adversas. Se necesita papel, lápiz, tabaco y whisky. O sea, circunstancias favorables que si varían de acuerdo con las peculiaridades de cada individuo, no quiere decirse que pueden faltar. Si las circunstancias que rodean a la personalidad son totalmente adversas, el espíritu se manifiesta infecundo.

Repase Faulkner la historia del mundo, y comprobará cómo los períodos de fecundidad y de esterilidad se corresponden con la existencia de condiciones objetivas sociales constantes en unos u otros. No hable de sus experiencias personales para generalizar, pues, frente a ellas, otras experiencias personales pueden levantarse con el mismo derecho.

La seguridad y la confianza que el novelista norteamericano tiene en su genio nos anega en ternura. Es envidiable, como la vitalidad del niño que transforma el mundo a su antojo, la inocencia de la muchacha en flor que sueña con príncipes de leyendas y el conquistador que, poniéndose delante de las mujeres, se hace la ilusión de que lo siguen.

Por lo demás, William Faulkner es todo un hombre.

RAFAEL PEREZ DELGADO

# *Las Revistas*

## EXTRANJERAS

### EL P. TEILHARD DE CHARDIN

Después del "descubrimiento" del Padre Pouget, por parte de Jean Guitton y Jacques Chevalier, que han publicado el año pasado sus conversaciones con el gran pensador cristiano, le toca ahora el turno a otro sacerdote francés, el P. Teilhard de Chardin, que domina "post mortem" la actualidad francesa. Las obras del P. Teilhard fueron escritas hace años, y sus trabajos de paleontología y arqueología eran conocidos de los especialistas antes ya de la segunda guerra mundial. Circularon reproducidos a roneotipo, entre amigos y admiradores. La publicación de "Le phénomène humain" ha sido una revelación, y en este momento el nombre del autor, casi desconocido hasta su muerte (10 de abril de 1955), constituye lo que los alemanes llaman "ein Begriff".

¿Cuáles son los méritos científicos de Pierre Teilhard? En un artículo aparecido en "Figaro littéraire (número 524), Claude Aragonnés afirma que "buscar la medida del hombre, su lugar en la naturaleza, es el problema que se planteó el P. Teilhard durante toda su vida". Según el sabio sacerdote, que investigó la tierra de todos los Continentes, el Universo tiene un sentido, y la existencia humana ocupa sobre la tierra lo que él llama la "nooesfera" (la esfera del espíritu), que envuelve al planeta igual que la bioesfera. Investigando el pasado más lejano y descubriendo en la China el **sinantropo**, descendiente del pitecantropo, y primer ser humano dotado con inteligencia y razón, el P. Teilhard llega a entrever la silueta del porvenir y a concebir el fenómeno humano en toda su independiente grandiosidad. Sus consideraciones están revolucionando la antropología, y su **antropogénesis**, ciencia de los orígenes del hombre, demuestra que la evolución del hombre no ha terminado todavía. El P. Teilhard no habla de un "porvenir del espíritu", hacia el cual se dirige la Humanidad, según Lecomte de Nouy, pero su concepto de "nooesfera" no excluye esta posibilidad.

Es evidente que los libros del Padre Teilhard, que en estos meses se han sucedido en París los unos a los otros, como para recuperar el tiempo perdido, tendrán una benéfica influencia sobre los escritores, no sólo franceses, y sacarán probablemente el gran carro de la novela del hoyo naturalista, en el que inútilmente se agita desde la época en que fué influída por el evolucionismo darwiniano. Mucho se podría escribir sobre la huella dejada por la biología y antropología en la novela del siglo XIX, pero no es este el lugar para hacerlo. También el realismo socialista, de moda aun en varios países, ha caído en la trampa, de la que no se sabe cómo van a sacarla los "pilotos" del "nuevo rumbo".

### CINCO AÑOS DE POESIA

Afirma Carlo Bo, en "Paragone" (número 74, Florencia), que, durante los años de la posguerra, el curso de la poesía ha sido visiblemente influído por el desarrollo de otros géneros literarios, y especialmente por la novela. Hasta 1940, aproximadamente, la poesía había **dirigido** el juego literario en Italia, mientras la novela trataba inútilmente de expresar lo inefable. La observación es justísima. Pensemos un poco en lo mucho que se discutió alrededor de la p o e s í a de Ungaretti, Montale, Quasimodo, Luzi y tantos otros poetas de gran ingenio, mientras la novela, después del ocaso del "realismo mágico" de Massimo Bontempelli, no lograba afirmarse, ni encontrar una fórmula valedera en un ambiente en el que reinaba cierto conformismo. "Los indiferentes" de Moravia marcaron una fecha, pero la crítica oficial atacó el libro, mientras otras novelas, publicadas por revistas de provincia, tenían que interrumpir su aparición. La poesía podía ser triste, porque suele creerse que la tristeza de los poetas no tiene nada que ver con la tristeza de la realidad cotidiana, mientras la novela, si no era optimista o si no reflejaba situaciones fuera de la realidad, difícilmente encontraba editor. Después de la guerra se produjo un cambio total. La poesía no logró expresar la tragedia, no encontró un estilo propio para reflejar el cambio sucedido y para cantar la pasada tragedia de la guerra. La novela fué la que supo acompañar las lágrimas y las esperanzas de la posguerra, y, en su tremenda sinceridad o en su profunda búsqueda de lo metafísico, dió a las cosas su perdido nombre.

Es así como lo mejor que se ha editado en estos últimos años en Italia han sido los libros de los "viejos". Umberto Saba, Giuseppe Ungaretti, A l d o Palazzeschi, Camilo Sbarbaro, Carlo Betocchi, Mario Luzzi, Alfonso Gatto, Luigi Bartolini, Alessandro Parronchi, todos conocidos desde antes de la guerra, algunos de ellos callados largo tiempo, como Sbarbaro o Govoni, y vueltos a la poesía con sorprendente ímpetu creador; otros, como Betocchi, maravillosamente pulidos y cincelados por los años. Una sola revelación: la del médico escritor Mario Tobino, y los versos, admirados y criticados, de Rocco Scotellaro, que, en realidad, poco añade a la clásica visión de la poesía italiana.

En todo este inquieto período, durante el cual tantas cosas, tantos nombres y situaciones que parecían firmes, se han esfumado entre los desastres de la guerra, la poesía quedó "como un límite de salvación", "como la imagen menos corruptible de la vida", según la define Carlo Bo en su ensayo.

V. H.

### LENIN SOLO...

El régimen soviético intenta una vuelta a Lenin, renegando a Stalin. Pero "una vuelta a Lenin que no pase por los procesos de Moscú y por la destrucción de la "vieja guardia", no significa históricamente nada, sino la sustitución de un mito por otro, reemplazar una imagen de antepasado tutelar por otra. Esta rehabilitación total es, por lo demás, concebible. Es difícil para un régimen en busca de su pasado detenerse a medio camino. La "desestalinización", como el stalinismo, tiene su lógica propia. Y el paso de un sistema coherente de locura a la incoherencia de las medias verdades es un progreso.

¿Pero qué significaría volver a Lenin?

"El partido bolchevique, en vida de Lenin, no es comparable al que los delegados han aplaudido unánimemente en el XX Congreso, aplaudiendo los discursos de sus jefes. Porque en el tiempo de Lenin había discusiones públicas, confrontaciones abiertas de tesis opuestas, informes y contrainformes, manifestaciones todas ellas sin equivalencia posible con esta unanimidad constante que rodea hoy a una dirección "colectiva" infalible, como antes rodeaba al jefe genial."

"La época de Lenin estaba marcada por las supervivencias de un clima efervescente, pero en la doctrina leninista no se encuentra ningún principio, ninguna institución que permitan una referencia para oponerse sólidamente al stalinismo y para distinguir, la "l í n e a justa", de un decreto del jefe. Los viejos bolcheviques no han encontrado en ningún período de su oposición a Stalin una posición de principio segura, una convicción ideal a defender."

Tales son las tesis que expone en "Preuves", París, mayo 1956, F. B. (entendemos, su director, François Gil Bondy).

### STUDI INTERNAZIONALI DI SCIENZE E LETTERE

Registramos la aparición de la nueva revista "Studi Internazionali di Scienze e Lettere", que se publica en Bolonia, bajo la dirección de Enrico Gerardo Carpani.

Se trata de un fascículo de buena presentación y elegante tipografía, de periodicidad cuatrimestral, editado por la **Istituzione Roerich**. El texto, en inglés, francés e italiano.



Destacamos, en este primer número, un trabajo del director, Enrico Gerardo C a r p a n i, **Psychology of dream-Phenomena in vedic philosophy**, encabezado por una carta de Freud al autor, en la que confiesa que jamás ha intentado introducirse en el laberinto de la filosofía y la religión de la antigua India, donde Carpani "encontró un campo tan importante de actividad y de estudio". Sostiene el autor que la ciencia occidental del yo, desde un punto de vista médico, no ha ido mucho más lejos que la sabiduría india. Cita textos védicos y de comentaristas de los Upanisads sobre psicología de los sueños, verdaderamente impresionantes, y concluye con una mención del profesor J. Evola, en el sentido de que las ideas de Freud sobre el complejo de Edipo han sido anticipadas por el **Bardo Todol** lamaico y el **Abhidharmakosa budista**. "Las enseñanzas de los Upanisads, cuyo pensamiento es tan antiguo, son completamente nuevas, y aun modernas".

Otro interesante e n s a y o, el de Emile Schaub-Koch, "Introduction a la connaissance du s u r r é e l dans l'Art", y abundantes notas sobre temas científicos y recensiones bibliográficas.

### ¿QUIEN ES MOZART?

"Los clásicos vieron en Mozart a un hermano menor de Haydn, un anunciador de Beethoven.

"Los románticos lo admiraron de lejos. Salvo Chopin.

"Su gusto extremado por Mozart da qué pensar. Debió encontrar en esta música indefinible, soleada y secreta, el vivo contraveneno que exigía su sensibilidad ahita de todos los tóxicos de la desesperación.

"Los modernos exaltaron, con motivo de Mozart, el antiguo régimen, los tacones rojos, el clavecino y la perfección divina.

"Nuestros contemporáneos no han sabido decir gran cosa de él. Ha habido "Sociedades mozartianas", mundanamente a c t i v a s y activamente mundanas, "Festivales" en Salzbourg y en otros sitios.

"Sin embargo, los fervorosos de Mozart no lograron imponer el culto **Mozart** según el modelo de los cultos de Bech, de Beethoven, de Wagner, y ni siquiera de Brahams.

"¿Por qué?"

Este es el tema de un artículo de D a n i e l Lazarus ("Europe", abril 1956). La revista "Europe" dedicó su primera parte, de la edición citada, al gran músico, con artículos que enfocan variados aspectos mozartianos.

La segunda parte del número publica los temas habituales en esta revista parisiense, con una novela de Cholokhov, una pieza teatral de Jordi Pere Cerda, una novela corta de Anton Tchekhov ("La Cigarra"), otros asuntos de creación y varios trabajos ensayísticos.

## ESPAÑOLAS

### TESIS

«Deseamos el sol y el aire, deseamos el optimismo saludable de la juventud universitaria, que es la más optimista y alegre, deseamos lo positivo y el serio quehacer hacia adelante, porque, como escribió Fülop-Miller, «la misma Naturaleza no dispone de marcha atrás». Pero alguien se preguntará: y bueno, ¿al servicio de quién? Esta es una vieja pregunta que nos molesta por su pequeño horizonte, como nos molesta lo de «independiente», que quiere, en realidad, decir: «dependiente sólo de lo que me interesa». No esquivamos la respuesta: de la España ancha que soñamos, y, como dijo Dante, «del buen dolor que con Dios nos reconcilia»».

Estos propósitos son los de una nueva revista aparecida en Barcelona, bajo la dirección de Demetrio Ramos: «Tesis, Revista española de cultura», de la que, por cierto, no conocemos ni su fecha ni su periodicidad.

«¿Qué es lo que se anhela por muchos que permanezca? ¿De qué se tiene nostalgia? ¿En qué dirección marcha por inercia la historia hoy? ¿Qué fuerzas nuevas y qué dirección distinta señalan hoy los tiempos?»

A estas preguntas viene a contestarnos José María Hernández Rubio, en un artículo titulado «La nostalgia, pecado histórico», después de recorrer brevemente la historia del mundo occidental, diciendo que «la nostalgia en la historia es, aparte de ridícula, ineficaz. Por eso la nostalgia de liberalismos y nacionalismos, frente a un mundo unificado y cerrado de horizontes, y con tendencias marcadísimas a la organización mundial—que por otra parte no puede afirmarse jamás como segura, sino como previsible, dadas las premisas actuales, y en cuanto se mantengan, lo cual no es seguro—es absurda. Ni económicamente, ni socialmente, ni política, ni ideológicamente, cabe esperar hoy una vuelta a los liberalismos, ni siquiera a los neo-liberalismos, aunque siempre los «neo» sean deformaciones circunstanciales de los antiguos sistemas renacidos».

Estas opiniones, que como voces de un gran coro se levantan por doquier, parecen tener un matiz premonitorio, revelador de una intensa crisis espiritual, cultural y política, y al mismo tiempo de atisbos de solución que hasta el momento no han fraguado en formas claras y visibles.

Otros ensayos, como «Reflexiones en torno al porvenir cultural de Hispanoamérica», de Ballesteros Gaibrois; «Mediterráneo americano y europeo», de Pierre Deffontaines; «La política del Conde-Duque de Olivares», de Fernández Alvarez; «Arte y psicología de grupos», de Sanvicens Marfull, y «Asimilación y fermentación endógena», de Parés Farrás, completan este primer número de «Tesis». El tono de la revista resulta algo profesoral y serio, no vivo ni actual, y aunque sí tiene decoro, no pasa del decoro de erudición e información que, dicho sea de paso, no estimamos esencial, aunque sí importante, en una revista de este tipo.

## IIO EDITORIAL MAGISTERIO

*'ORIAL MAGISTERIO ESPAÑOL ini- primer concurso literario, con su- a las siguientes bases:*

*obras que se presenten deberán ser les e inéditas.*

*ema de la obra habrá de reunir las tes características:*

*ertar en la juventud el interés de ir los conocimientos fundamentales os que debe basarse la cultura, abar- los cuatro esenciales fundamentos: FILOSOFIA, de la HISTORIA, de la IA y de la ECONOMIA.*

*xtensión del trabajo no podrá exce- 250 cuartillas, mecanografiadas, a oacios y por una sola cara.*

*'ORIAL MAGISTERIO ESPAÑOL rá un único PREMIO DE CINCUEN- L PESETAS (50.000 pesetas), al autor ores de la obra seleccionada por un , que se nombrará al efecto.*

*'ORIAL MAGISTERIO ESPAÑOL po- clarar desierto el PREMIO.*

*obra galardonada quedará de la pro- de su autor. EDITORIAL MAGIS- ESPAÑOL se reserva el derecho de 1 de la misma, y abonará al autor el por ciento del precio de venta, si- lo sus normas acostumbradas.*

*obras originales que se presenten a oncurso deberán entregarse en el do- de esta Eeditorial (calle de Queve- 3 y 5), hasta el día 1.° de noviembre resente año.*

## III FESTIVAL...

*(Viene de la página siguiente.)*

o, mirándola de nuevo, sirvién- de nuevo...

rruecos formó su zoco sobre las s del Sarah Bernhardt. Se ven- llí la perpetua alegría de la far- steras de color y esparto, a Mo- dicho en árabe—*Las bribonadas oha*, versión de *Les fourberies de in*—, y se contaban pícaros apó- —*Los barrenderos*—entre sones pandereta. Autenticidad de un lo que quiere reconocerse, no en endidos palacios y en evasivos escos de sedería, sino en su calle- de mercados y ferias, y en sus s rapados y cimbreantes al bor- e los caminos.

cambio, Checoslovaquia no hizo desarrollar dos variantes sobre el , de la afectación. Afectación, oña, romanticismo decadente, en ontaje e interpretación de una caduca: *El salteador*, de Karel oek, sobre el tema tópico de los o r e s obstaculizados. Afectación resista, supuesta defensa de la en *Aun se pondrá el sol hoy so- la Atlántida*, obra de Vitezslav al, en la que los rizos atenienses ezclan a los atuendos marcianos gún los imaginan los dibujantes niños—y en la que las decora- s tenían un pretendido aire de a atómica. No ya un cuento in- l: una fábula urdida por un re- ado mental.

por fin, Piscator, dirigiendo una tación suya—en colaboración con d Neumann y Guntram Prufer— *a guerra y la paz*, de Tolstoy. tor, según su antiguo vicio, for- l drama a su imagen y semejan- capaz para servir a una obra sin rsela antes acoplado. Ausente ya baja en la zona oeste de Berlín— u vieja tribuna comunista, en la que todo era funcional hacia la mayor eficacia de la propaganda política y, por tanto, en la que el verbo carecía de valoración estética. Pero firme en su divismo director.

Piscator enriqueció los medios técnicos del teatro alemán. Con el uso armónico del personaje masa, con sus construcciones metálicas divididas en pisos y compartimientos que facilitaron el empleo de las escenas simultáneas, con la utilización de la proyección cinematográfica para la ampliación y magnificencia de la acción teatral. Su aportación a la historia de la dirección escénica es indudable. Pero, hoy, la palabra ha recobrado el puesto que le pertenece entre los factores dramáticos—la primacía—, y, como afirmaba Copeau, se niega la importancia a toda maquinaria. Y es esta ordenación jerárquica entre los elementos que componen el teatro y que el verbo encabeza, lo que Piscator parece no haber alcanzado todavía.

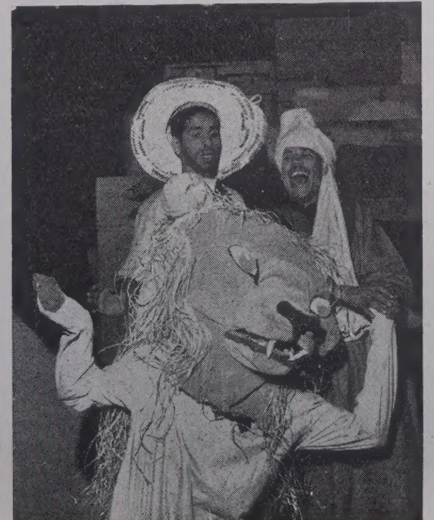
Ciertamente, los rasgos de su talento eran visibles. La plataforma donde se traslucían los planos de las batallas napoleónicas recordaba sus antiguos recursos cinematográficos. La evocación mediante soldados de plomo de la batalla de Borodino fué un extraordinario acierto de visión. El frecuente claroscuro, la iluminación dirigida y la armonía entre los colores de la luz y las telas, denotaban maestría. Pero adaptar la obra de Tolstoy implicaba muchas dificultades que Piscator no supo resolver. Se vió obligado a dividir en tres planos de acción el escenario: la plataforma—para los sucesos políticos—, un primer término para el desarrollo de la trama familiar, y un triple palco en el proscenio para el monólogo interior de los personajes centrales. La acción saltaba de uno a otro, disgregándose en fragmentos que dificultaban el logro de la emoción, cuyo proceso se detenía constantemente con las intervenciones de un narrador—al modo de Thornton Wilder en *Nuestra ciudad*—y con las frecuentes entradas de los tramoyistas para cambiar el mobiliario. Pese a la disciplina de todo el conjunto, la interpretación irreprochable de los actores—en especial de Johanna Wichmann, Else Reuss, Hans-Dieter Zeidler y Wilhem Borchert—, la precisión de los cambios de luz y, en fin, la pericia de todos, el espectáculo de Piscator no reunió las esencias dramáticas imprescindibles, y resultó yuxtaposición de partes sin continuidad emotiva.

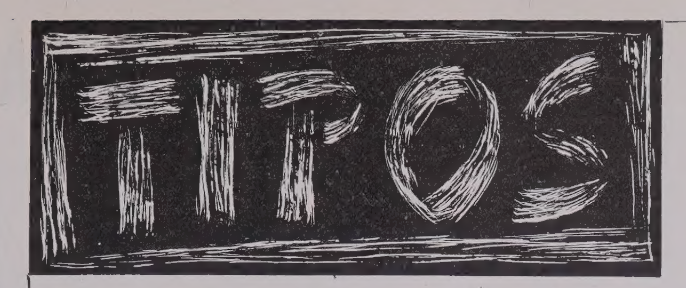
J. G. Z.

*a Guerra y la Paz».*
(Schiller-Theater de Berlín).



● *«Los barrenderos».*
(Teatro marroquí de Rabat).






# MANOLO

Tirar, lo que se dice tirar, tiraba como un demonio. Pero el vino... El vino se lleva los pulsos poco a poco. Y se lleva los ojos hacia adentro, ahuecándolos de por fuera, tornándolos tristes y húmedos. El vino hace eso. Y pone colores en el rostro. Y exalta. Y fatiga. Y hace reír. Y... El vino, cuando es rojo como la sangre de un toro herido. Cuando es oscuro y denso.

Le gustaba ver amanecer sobre los cerros. El campo es un silencio. Por lo alto del cielo tiemblan aún estrellas. Luego, el cielo se vuelve gris y frío, palidece y se cruza de pájaros raudos; de pájaros que vuelan sin ruido, que suben y bajan vertiginosos; de pájaros todavía de negras alas.

Le gustaba asistir al nacimiento de los ruidos y de la vida misma sobre la tierra como nueva. Cada día como nueva. Al milagro de las jaras olorosas, con el vaho profundo de la mañana, o del verde cada momento más claro de los retamares, o del oleaje menudo y lírico de la siembra tierna.

Los conejos salían entonces, tímidos, a la puerta de su vivares. Asomaban primero la cabecita temerosa. Olisqueaban en torno. Erguían las orejas, como dos antenas. Se ponían «de mono», mientras se restregaban los ojillos de almendra, los ojillos que casi no ven a más de un palmo. Unas cortas carreras y, ya más tranquilos, a roer el pasto, a beber en los regatos, a mordisquear los tallos de trigo.

En su jaula de alambre comenzaba a cantar el perdigón, a removerse, a dar pequeños brincos. Y a morir de amor falso. Manolo, entonces, acariciaba la escopeta como se acaricia a una mujer. La pasaba los dedos, una y otra vez, por los cañones fríos. Comprobaba la eficiencia del seguro. Se la echaba a la cara para habituarse a la puntería. El perdigón cantaba y cantaba como un loco, anunciando las hembras ya próximas. Manolo, el hombre, sonreía...

Cerca, arrebujado en su manta, contra el tronco de una encina, sin apenas moverse, fumando quedo, el guarda de Manolo. El testigo. Y lejos, bronco y claro y destemplado, el canto de un gañán. El canto de un hombre. De otro hombre.

La caza era un placer para Manolo. Durante mucho tiempo, su oficio. En agosto, a finales de agosto, se podía cortar el vuelo de las tórtolas, que ya habían criado y comenzaban a reunirse en bandos para su emigración anual. Del rastrojo al agua iban y venían procesionalmente. Al amanecer y a la caída de la tarde. El **paso**. Y en medio del paso, oculto en un puesto de hojarasca, con la camisa verde y la gorra verde, Manolo. La tórtola cruzaba alegre, ajena al fiero saludo de la pólvora, inocente. En una hora, más de cien disparos. El suelo, aquí y allá, cementerio de plumas. Manolo, febril, sonreía.

En octubre se podía batir el conejo. Cosa fácil y poco emocionante. Los perros, con un jadeo de bestias excitadas, los sacaban del monte. Había que apuntarles bien, entre los claros de los jarales, a **tenazón**. El conejo daba un salto trágico y quedaba tieso. Con la panza canosa al aire, como un puñado de lana gris, como un muñeco tonto.

Noviembre, diciembre y enero era el trimestre de la perdiz. Antes de esa época no vuela. Hace demasiado calor. Pero con los fríos se torna brava y valiente y entra como una centella a los puestos, y atruena el aire con el batir de sus alas, y golpea el suelo cuando, desprendida del viento por el plomo, cae como un trapo, hecha una bola parda.

¡Ahí va la liebre! ¡Ahí va la liebre! ¡Anda la perdigocha!... Las voces de los ojeadores, su algarabía, las banderas de las puntas que cierran el cerco movedizo, la tensión... Manolo fué feliz, como un animal sanguinario puede serlo en la selva. Como un león feliz en su dominio.

La armería de Manolo era completa. Dos Ugartechea del calibre 12 para los ojeos de perdiz, dos Mendicuti del 20 para las tórtolas de vuelo alto, una Sarasqueta del 16 para el «toreo» de los gazapos. Y cartuchos, cartuchos, cartuchos. Miles de cartuchos cada temporada. Con perdigón de quinta. Con perdigón de sexta. Con perdigón de octava.

Pero el vino. Y también los años. Y las mujeres. (Porque las hernandillas, que llevan en el verano la comida a los segadores, que atienden a los criados en las eras... Y las fiestas de los pueblos, con las mozas restallantes en el baile. Y las compañías de «revista» que llegaban a la ciudad. Y la soltería. Y la soltería...)

A Manolo le da el sol en la cama. El sol de mediodía, el sol caliente de los ancianos, o de los enfermos, o de los niños. Pero no le da el sol en la sangre. Hace ya varios años que no le da el sol en la sangre.

Las cosas pierden su aliciente, su gracia, y para Manolo la vida es ahora hosca. Se siente viejo y solo, con toda la tierra, su tierra, alrededor. Ya ni se cuida de salvar los nidos de las perdices entre la cebada, ni de perseguir los lagartos que sorben los huevos, ni de utilizar al buho prisionero como cebo de águilas rapaces, ni de nada. Ya no monta a caballo para ir a las majadas, ni asiste a la escandalosa paridera de las piaras, ni recuenta los potros que trotan por los prados, ni reparte cigarros en las besanas, ni se cuida de mirar las nalgas temblequeantes de las hernandillas...

Ya Manolo está muerto y bien muerto, estando vivo. Muerto para su hacienda y su recreo. Muerto del todo para la vida que campa en la juventud. Manolo es menos que una sombra, pues en torno suyo, en torno de su carne sólo hay soledad. Soledad: palabra horrible. Hueco.

Yo no sé si fué el vino, o fueron los años, o fueron los amores fugaces y siempre a flor de piel. Yo no sé.

Su nombre no es Manolo. Está claro. Le he cambiado de nombre para que no se reconozca del todo y no se duela.

Su profesión de antaño: señorito. Señorito del campo. Señorito.

Su quehacer habitual: llorar apenas. Ante el mundo vacío, llorar apenas.




EMILIO NIVEIRO

# EL III FESTIVAL DRAMATICO de PARIS

por J. GUERRERO ZAMORA

## ● SEIS COMPAÑIAS
## ● SEIS PAISES

El III Festival de París, en su aspecto dramático, ha recorrido gran parte de su camino. Se han sucedido, sobre el escenario del Sarah Bernhardt, seis compañías, en representación de otros tantos países:

Théâtre National de Belgique, de Bruxelas.

Kungliga Dramatiska Teatern, de Estocolmo.

De Haagsche Comedie, de La Haya.

Teatro Marroquí, de Rabat.

Teatro Nacional de Praga.

Schiller Theater, de Berlín.

De su intervención, intento dar las imágenes esenciales.

Seguramente llegará el día en el que Michel de Ghelderode sea situado entre los maestros de nuestra dramaturgia actual. Pocos entre nuestros contemporáneos producen una más indudable impresión de genio. Genio difícil, severo y aislado, pero cuya norma de independencia, de acrisolamiento solitario, tendrá que ser imitado por aquellos que quieran devolver al teatro su antiguo y necesario ejercicio religioso, sin el cual, reduciéndose a juego de vanidades, pierde de su fin principal—la conversión—y se queda en espectáculo ayuno de poesía. *J'ai choisi la solitude dès le début, le chemin difficile*, declara Ghelderode en *Les entretiens d'Ostende*, y solamente concebida en ese pudor amurallado se comprende su obra. Porque sólo en soledad pueden cobrar vida bufones y enanos palaciegos, y alzarse las pasiones en ese retablo de avaricia, muerte, demencia y lujuria que Ghelderode ha compuesto en más de cincuenta títulos y durante el medio siglo de su vida.

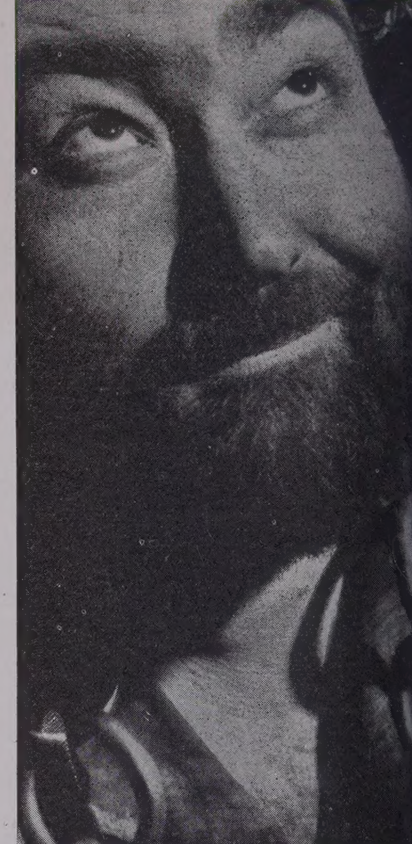
Aunque, aparentemente, su obra se divide en tres zonas: flamenca, católica y vanguardista, hay una extraña corriente unificadora que va desde *Sire Halewyn*—la leyenda—o *L'école des bouffons*—la corte enana velazqueña—, hasta *Pantagleize*—farsa y vodevil de la política—, pasando por *Mademoisselle Jaïre*—tapiz flamenco de la Pasión que hubiera podido pintar Brueghel.

Se diría que, en cada obra de Ghelderode, existe la tela pintada de la acción y, simultánea, su radiografía tenebrosa, igual que en los retratos reales que Goya pintara permanecía latente el mundo de los *Sueños y Caprichos*, igual que en el pecho rosado y suave de alguna mujer del Bosco puede abrirse la grieta del sapo que lo habita. Las presencias invisibles e insoslayables constituyen esa otra acción radiografiada, y son como la sombra al cuerpo. Y esta es, en fin, la razón del misterio profundo de que cada personaje gheldorodiano está imbuido; porque no sólo él vive y actúa, sino también su sombra, cuando la mayoría de los personajes de nuestro teatro actual padecen lo que el hombre de Chamisso: haber perdido su sombra. En Ghelderode se produce la «continuidad» española en Flandes, y no es debido al azar por lo que he citado a Goya y al Velázquez de los bufones, sino porque entre ellos y Ghelderode existe una afinidad característica. El autor flamenco se presta a comparaciones pictóricas, pues en muchos casos su teatro no es sino pintura animada e inspirada en Brueghel o el Bosco o los españoles citados. Y la España de Yuste y el duque de Alba, los panteones de El Escorial y los lejanos caballeros de la mano al pecho, son muchas veces tema de esa pintura. No una España negra desprestigiada, sino amada entrañablemente por ser negra—por respeto a las postrimerías del hombre—, es lo que Ghelderode ha buscado y asimilado. Para resultar al fin hermano gemelo de Valle-Inclán, cuyos esperpentos pudo él firmar.

Del dramaturgo flamenco, el Teatro Nacional de Bélgica presentó *Barrabás*, y la compañía holandesa, *Escurial*. Esta logró su empeño; aquélla fracaso, por permitirse tergiversar el sentido de la época bíblica, utilizando trajes del día—uniformes ingleses o nazis, vestidos de noche—en una suerte de anacronismos que el texto no consiente.

La más cuajada participación en este Festival se ha debido a los suecos. Representaron *Padre*, de Strindberg, y *Tío Vania*, de Chéjov, dos obras fundamentales, cuyo obsesivo y peculiar ambiente lograron expresar mediante una interpretación realista, adecuada al carácter de los personajes. Por un lado, la fatal, desmenuzada lucha entre el hombre y la mujer, propia del teatro de Strindberg, y que, en *Padre*, la mayor crueldad se reviste de rigores científicos y adopta una desnuda precisión lógica, recta hacia la locura. De *Padre* decía Nietzsche: *Me ha sorprendido más allá de lo previsible conocer una obra que expresa de forma tan grandiosa mi propia concepción del amor: en sus medios, la guerra; en su esencia, el odio mortal de los sexos.* Y, ciertamente, esta épica interior, donde amo y odio—o mejor: procreación y ex terminio—se confunden, y que supo ne la analogía entre el ser human y el refinado instinto sádico de cier tos insectos, es lo que distingue a l obra entera de Strindberg y lo qu la compañía sueca logró matizar. *Pa dre*, poema épico donde acaso no exis ten hombres y mujeres, sino encar naciones del instinto de posesión, agu dizado hasta la furia, alcanzó co todo ello el homenaje que merecía.

Por otra parte, el tedio macizo, en tretejido con largas inercias, una abu lia avasalladora y esporádicas suble vaciones espirituales, dan tema únic a las obras de Chéjov. Esa febril tar de de domingo provinciano, en la qu unas criaturas sin remisión, inquie tas y débiles, se consumen; esa valo ración irritante de todo pequeño da to; esa atención progresivamente in sensible hacia—diría—la gota de agu que, constante, llena las horas y la habitaciones y el jardín y el horizon te, y de la que en algún momento s despierta y se comprende la inutili dad y la desesperanza, y contra l que se esboza un acto rebelde, quiz un suicidio, acaso una palabra acr pero a la que se vuelve, oyéndola d



● «Barrabás», de Ghelderode. (Teatro Nacional de Bélgica.)

● «Padre», de Strindberg (Kungliga Dramatiska Teatern de Estocolmo.)



(Pasa a la página anterior)